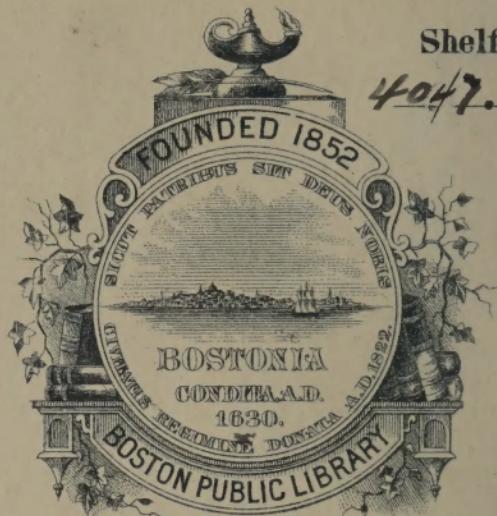


Shelf No.

4047.362



FROM THE
Lawrence Fund.

Heliotype Printing Co.

SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI

STORIA, LETTERATURA, CRITICA E FILOSOFIA

A. POMPEATI

ARRIGO BOITO

POETA E MUSICISTA

4047-362



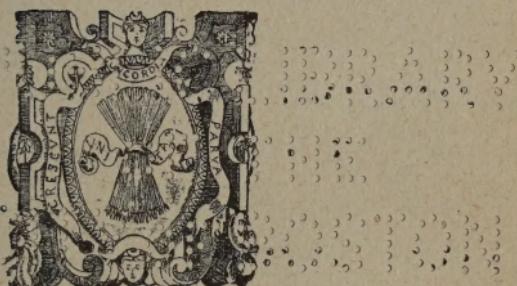
FIRENZE
LUIGI BATTISTELLI
Editore.

A. POMPEATI

ARRIGO BOITO

POETA E MUSICISTA

4047-362



FIRENZE
LUIGI BATTISTELLI
Editore.

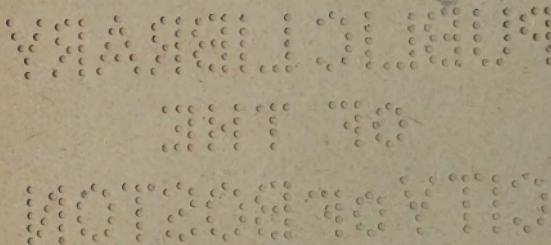
6266

PROPRIETÀ LETTERARIA

Law

Dec. 23, 1920

m



*Pompeo, gemello mio perduto, questo povero
libro è tuo.*

Tuo, perchè lo aspettavi.

*Tuo, perchè, preparato quando ancora m'eri
al fianco, nacque solamente dopo che la cecità
implacata della morte ti ebbe strappato a me e
alla mia casa, e di colpo sentii la vita rovi-
narmi d'attorno, e mi abbranai disperato al
mio lavoro.*

*Tuo, perchè ho appreso finalmente a ricrearti
in me, fermo e sereno, col tuo chiaro sorriso di
fanciullo, con la nobiltà piena e profonda del
tuo spirto generoso, sicchè in ogni mio atto ti
sento accanto, cooperatore e maestro: sento che
mi guidi e mi chiami a ogni ora, tu mio com-
pagno indissolubile, mio testimonio sacro e ne-
cessario, tu che sai la via, tu che aspetti di là
dalla soglia del mistero, e sollevi su l'ombra
augusta della morte una calda luce d'amore.*

Ripenso le parole di Tagore, del dolce poeta

che ha dato la voce più alta alle offerte più pure: « Mi hai lasciata la morte a compagna « e io l'incoronero con la mia vita ».

Povera vita la mia, da offrire alla tua memoria: ma non indegna forse, finchè tu mi aiuti ad amare tutte le cose che amasti, finchè tu alimenti della tua fiamma inestinguibile quella perenne lampada ideale che custodisti in te stesso con gelosa passione, sempre, e che ora sento oscillare sospesa nel mio cuore.

*E il suo ritmo lento e soave sembra rimor-
morare il tuo nome!*

Brescia, giugno del 1919.

PREFAZIONE

Nel primo capitolo di questo saggio è dichiarato il criterio direttivo di esso, sicchè in tal senso e per tale rispetto può esso capitolo considerarsi quasi una prefazione.

Senonchè, nel licenziare il mio lavoro alle stampe, mi sono avveduto (cortesemente richiamato da persona di profonda competenza) che mancano in esso alcune determinazioni cronologiche e biografiche da me sottintese istintivamente, come noti e ovvii presupposti della mia indagine estetica, ma che non tutti i lettori, forse, possono sottintendere con altrettanta facilità.

Per scrupolo di chiarezza, dunque, e per evitare che lo svolgimento della personalità artistica boitiana possa apparire in una luce di indifferenza cronologica che non risponderebbe al mio concetto, credo bene metter qui le mani avanti e fissare alcuni dati di fatto, che non sono certamente — specie dopo la morte del Boito — difficili a rintracciarsi, ma che il lettore troverà

opportuno sieno riuniti e ordinati in principio del mio studio (1).

E sono questi. Nato a Padova il 24 febbraio 1842, dal bellunese Silvestro Boito, miniatore, e dalla contessa Giuseppina Radolinski, polacca. A undici anni è inscritto al Conservatorio di Milano, dopo aver ottenuto una pensione di stato, in seguito a supplica della madre, abbandonata dal marito, senza rendita di sorta. Insieme con l'estro musicale fiorisce in lui l'estro poetico: è del 1860 la cantata *Il quattro giugno*, scritta in collaborazione col condiscipolo Franco Faccio, e del '61 il mistero *Le sorelle d'Italia*, opera anch'esso della stessa collaborazione: l'una e l'altro eseguiti al Conservatorio, l'una e l'altro composti su testo poetico del Boito.

Un premio abbastanza vistoso — 2000 lire — consente al Boito, uscito dal Conservatorio, un viaggio all'estero. A Parigi conosce il Rossini: a Parigi pure trova l'eco della caduta del *Tannhäuser* all'*Opéra*. Ne concepisce viva ammira-

(1) Mi valgo soprattutto di due fonti: A. DE ANGELIS, *L'Italia musicale d'oggi, Dizionario dei musicisti*, Roma, Casa editr. Ausonia, 1918; e G. GALLIGNANI, *A. Boito rievocato da un amico*, in *La Lettura*, marzo 1919.

zione per Wagner: e l'ammirazione e l'interesse si acuiscono nel visitare Berlino, Lipsia, Dresda, Monaco. Si trattiene in Polonia, nella terra materna, dove medita già il *Nerone* (1862).

Ritornato a Milano, scrive in questi anni le liriche del *Libro dei versi*. È anche del '62 l'*Inno delle Nazioni* del Verdi, per l'Esposizione universale di Londra, su versi del Boito. Il quale scrive pure il libretto dell'*Ero e Leandro*, che poi abbandona ad altri, per darsi tutto al *Mefistofele*.

Del '66 è la breve parentesi garibaldina: due mesi di campagna, col Faccio e con Emilio Praga. Nel '65 esce in luce la fiaba *Re Orso*.

Il 5 marzo 1868 il *Mefistofele* affronta la lotta famosa alla *Scala*, e cade: risorge vittorioso, in veste alquanto mutata, il 4 ottobre 1875, al *Comunale* di Bologna.

I rapporti di amicizia del Boito col Verdi, nati dal rifacimento del *Simon Boccanegra*, affidato dal Verdi, per il libretto, al Boito, per il tramite del Ricordi, culminano nell'*Otello* (1887) e nel *Falstaff* (1893).

Il libretto del *Nerone* esce alla luce al principio del secolo, dopo la morte del Verdi, che

restituisce il Boito, pur nel dolore profondo per la perdita del maestro adorato, tutto a se stesso.

Quanto a *Basi e bote*, manca qualsiasi elemento per assegnare a codesta commedia una data precisa: quindi collocarla, come ho fatto, tra il secondo *Mefistofele* e l'*Otello*, era la massima approssimazione a cui potessi arrivare.

POETA E MUSICISTA

I.

POETA E MUSICISTA.

Arrigo Boito custodiva nella sua biblioteca un Gevaert che nella sua giovinezza aveva annotato in margine con cura grande, attingendo ad Aristosseno e agli altri teorici greci. Erano gli anni della cantata *Il Quattro Giugno*, del mistero *Le sorelle d'Italia*: gli anni della fiammante pagina garibaldina. Mefistofele accennava di lontano, dall'ombra fonda: e su quell'ombra balenava il presagio di un trionfo sperato. Per intanto questo pallido giovine veneto si disciplinava come un penitente nello studio accanito, e in tale disciplina andava foggiano il suo linguaggio espressivo, pittoresco, irta di punte convulse e spianato in calmi abbandoni, guizzante di lampi e diffuso di placidi albori, soprattutto instancabile e inesauribile nel gioco dei ritmi e nel contrastare dei suoni, pieno di svolte impensate e avventante a tratti come una sfida.

Gli bisognava, questo linguaggio, verbale o musicale, a dar vita al suo mondo poetico, in cui egli avvertiva, nutrita in parte di elementi tradizionali e di nostalgie classiche, una novità inquieta che transcendeva i modi consueti dell'arte nostra. Di questo

mondo poetico, decisamente romantico, sono noti i lineamenti e i caratteri: la morte recente dell'artista insigne ha offerto l'occasione di divulgare la descrizione, mantenendosene il giudizio in quei termini che già ne avevano dato gli studiosi del Boito, specialmente il Croce: sta a sè il Mantovani, che lo aveva capito soltanto a mezzo. « Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, con Arrigo Boito ». Son parole del Croce (1), e non credo sia possibile contraddirle. Tanto furono accolte da tutti, che ormai del Boito circola, dopo la sua morte e secondo questo giudizio, un cliché un po' sommario, ma in sostanza fedele, come una di quelle fotografie che accentuano le masse d'ombra e i risalti di luce del volto, e ne drammatizzano un poco la fisionomia, senza tuttavia alterarne l'espressione fondamentale, raccolta anzi in una sintesi robusta e pensosa.

Ora, siccome realmente vi è nell'arte del Boito un invincibile abito di antitesi, siccome egli si confessa in bilico fra paradiso e inferno, e si sente

.... un caduto chèrubo
Dannato a errar sul mondo,
O un demone che sale,
Affaticando l'ale,
Verso un lontano ciel (2),

(1) B. CROCE, BOITO-TARCHETTI-ZANELLA, in *La Critica*, a. II (1904), p. 346. — Cito la rivista, non avendo sot'tocchio il volume che accolse poi queste note.

(2) *Dualismo*.

così bisogna ammettere che l'immagine del Boito scosso da un'incessante contraddizione, idealista e negatore, appassionato e beffardo, mistico e satanico, è un'immagine che si avvicina al reale; e sarebbe di pessimo gusto tentare di sostituirvene un'altra.

Si può, sì, integrarla: si possono inseguire nell'arte di lui le note che sfuggono a chi si lasci ipnotizzare dal giudizio consacrato e dal cartellino critico. E si può, soprattutto, tentare di schiarire le nostre impressioni col ricordarsi un po' più di quanto si sia fatto sinora che il Boito, artista bifronte, musicista e poeta, va studiato insieme nella musica e nella poesia, se non si vogliano abolire le suggestioni reciproche che dovettero passare fra la sua poesia e la sua musica, con uno scambio incessante: incessante e inevitabile in una natura artistica così unitaria come la sua.

E se ho preso le mosse dal linguaggio boitiano e dalla cura cenobitica con la quale attese a foggalarselo negli anni della sua formazione artistica, a questo mi ha indotto il bisogno di affermare una delle qualità salienti dello spirito del Boito: la passione, si può dire, dell'espressione. Chissà se da quella mistione di sangue che era in lui, figlio di un bellunese e di una polacca, da quel mormorare di lingue eterogenee nell'unità del germe ereditario, non gli venne un'inquietudine espressiva, destinata a tradursi in un perenne bisogno di ricerca preziosa e curiosa? Aperto ai quattro venti della cultura europea, il Boito dovette sentirsi prigioniero nella favella ereditata dai padri, dovette sognare un mondo nuovo di suoni per il suo mondo nuovo di affetti e di immagini: si appagò poi in un eclettismo che appare tante volte un compromesso, eppure è così caratteristico di un'anima e di un'arte! Ma per cogliere codesto

gioco di prove e di forme e di suoni bisogna tener presente che la poesia del *Libro dei versi* e di *Re Orso* e la musica del *Mefistofele* sono due espressioni sorelle di una sola personalità artistica, e che con l'isolarle per manco di competenza o per pigrizia o per abito critico insufficiente ci priviamo di un mezzo necessario di analisi, di quel mezzo, anzi, che più di ogni altro ci permette di risalire a una sintesi originaria, all'impulso ingenuo e vergine di quest'artista apparentemente così cerebrale e complicato. Che poi l'espressione musicale sia riuscita nel Boito superiore all'espressione poetica, non importa, o importa soltanto a una comparazione quantitativa. Stabiliamo soltanto un punto di vista, che non è sufficiente a darci la chiave dell'arte del Boito, ma che dev'essere tenuto presente sempre accanto al noto giudizio del Boito angelo e dèmone.

Anche la notissima virtuosità verbale del Boito, quella predilezione così sua per gli acrobatismi fonetici e metrici, per i giochi e gli scambietti di parole, altro non è che la forma più dilettantesca e più esteriore di codesta sua insaziabile curiosità di fronte al mondo infinito dell'espressione, di codesta passione per conquistare quel mondo in tutte le possibilità e in tutti i segreti.

In verità i limiti del mondo boitiano, nella sfera lirica e speculativa, si possono tracciare con una tal quale approssimazione: ma ciò che in lui appare quasi illimitato è questo spirito di frugatore e di indagatore attento e sottile del suono e delle sue forme, del ritmo e delle sue forme. Di quando in quando siamo tentati di attribuire al suo spirito una curiosità sconfinata che tocchi da una parte all'elementarità nuda e secca della sillaba, dall'altra alla

legge più arcana della vita del cosmo. E non è: perché altro è il suo atteggiamento dinanzi ai fatti dello spirito, ben definito e fermo in una sua scarna potenza, altro il suo volitare per i regni del suono, che è, questo sì, senza limiti quasi e senza legge. Ma l'uno elemento integra l'altro, e al musico-poeta nessuna gerarchia sarebbe parsa più arbitraria di quella che avesse confinato il problema dell'espressione in una zona estrinseca e inferiore dell'arte.

La bizzarria della poesia del Boito è in gran parte una bizzarria di suono, e la vocazione musicale vi è prepotente. Può meravigliare perciò che accanto a Enrico Heine, agile volteggiatore ritmico quanto — per lo meno — osservatore e analizzatore paradossale della vita, e cheggino in essa, con affinità innegabile di accenti e di tendenze, due poeti orientati verso il plasticismo e il colore anzichè verso la musica, uno anzi decisamente refrattario alla musica, Vittor Hugo. Ma poi, ove il Boito avesse cercato un modello in cui convivessero — sia pure con diversa forza — le due vocazioni, la musicale e la poetica, dove l'avrebbe trovato? Gli sarebbe stato necessario risalire, senz'altro, al Metastasio. E intanto l'Hugo e il Baudelaire, spiriti non musicali, avevano però saputo creare una poesia sonora e armoniosa e melodiosa come poche altre; specie l'Hugo, dal quale il Boito discende più direttamente per questa passione viva dell'espressione e per vari atteggiamenti specifici di essa espressione, mentre al Baudelaire si accosta maggiormente per certe concezioni macabre, bizzarre, sataniche, che a loro volta lo determinano a tentare una contorta stravaganza di forme espressive.

Ma bisogna in pari tempo liberare questo — diremo — verbalismo del Boito da qualsiasi solidarietà

col verbalismo dei parnassiani puri. I quali procedono a una scarnificazione logica della parola, ne aboliscono o ne tollerano al più il significato, e col suono creano tutta una schermaglia abbacinante di giochi e di effetti, a cui l'anima rimane lontana e impassibile. Proprio l'opposto di quanto accade al Boito, che è tutto preso dalle sue visioni, dalla passione della sua vita interiore, e nel tormento di esprimere trova dentro di sè quell'altra passione, quella appunto dell'espressione verbale o fonica, sicchè nel contatto di queste due passioni hanno radice il suo linguaggio metrico come il suo linguaggio musicale: più limpido, più pieno, più omogeneo il secondo, più immaturo, più ineguale, più impreciso il primo. In altri termini il problema dell'espressione non si presentava al Boito nel dominio di un linguaggio già consacrato da decomporre e da rinnovare per trarne nuove creazioni, ma nel dominio di un linguaggio da creare apposta perchè combaciasse coi fantasmi del suo mondo lirico. Il Boito, che ha proprio l'aria, qua e là, di un artista che lotti per creare una lingua nuova, e che è esumatore felice e sapiente di vocaboli dimenticati, non inventò poi, ch'io sappia, parole di suo: ma fu certo più arditamente personale dove escogitò ritmi strani e sbrigliati per assecondare le sinuosità dell'ispirazione.

Questa conquista espressiva — dal *Libro dei versi* a *Re Orso*, al primo *Mefistofele*, al *Falstaff* — ha uno svolgimento chiaro e continuo, che accompagna lo svolgimento intimo della poesia: quando lo avremo seguito fino all'apice, potremo accostarvi utilmente la musica del *Mefistofele*, che chiude da sola in se stessa — per noi almeno e fino all'avvento del *Nerone* musicato — l'alfa e l'omega della sua espressione musicale.

IL LIBRO DEI VERSI

II.

IL LIBRO DEI VERSI.

Il *Libro dei versi* è ancora immune, o quasi, dal travaglio espressivo. Il poeta giovanissimo vi scolpisce subito in *Dualismo* il dramma interiore da cui muove la sua poesia, e fino al termine del breve libro vi svolge, su per giù, lo stesso motivo sempre. Non c'è in tutta la produzione del Boito nulla di più spontaneo, di più immediato. Vent'anni o venticinque, e un impetuoso estro poetico, e una visione della vita tra amara e orgogliosa, un atteggiamento tra spaaldo e disperato: bisognava cantare senz'altro, liberare dal chiuso della meditazione solitaria l'espressione di tutte queste forze prementi dal fondo dell'anima, senza ritardarla con uno scrupolo di architettura esteriore o di novità metrica che non era ancora così sentito da imporsi all'artista. Più poeta, insomma, che artista: più vibrante di stati d'animo che di suoni elaborati.

Eppure la vecchia strofetta di settenari e i vecchi tetrastici misti servivano benissimo a questo principiante, che rifiutava, anche nell'incamminarsi alle prime prove, il chitarrino del mestierante e il repertorio del collegiale.

C'è, nel *Libro dei versi*, perfino un sonetto; e insomma codesti romantici ribelli, il Praga, il Camerana, il Boito di allora, non cercarono metri nuovi, non sentirono un dissidio tra le forme tradizionali e il proprio tumulto spirituale, e verseggiarono impasibilmente nei metri consacrati. Sanità artistica che ricusava di confondere il dramma intimo con un conflitto di forme esteriori? O semplice pigrizia di un'estetica che non aveva piena coscienza di sè? Oppure fierezza di piegare le vecchie strofe ad atteggiamenti nuovi, come il Parini aveva inflitto il tormentoso lavoro delle sue moralità austere ai cantarellanti schemi del florido ottimismo metastasiano? Comunque sia, è certo che il problema dell'espressione poetica non è un problema, soltanto, di metrica: due schemi metricamente identici possono risultare diversissimi dal fluirvi di tonalità diverse, di qualità intrinseche diverse, insomma di una diversa poesia. Il disagio non nasce quasi mai dal fatto che una forma ritmica e strofica sia riservata soltanto a certi affetti e immagini e ripugni a certi altri (sono le vecchie distinzioni della vecchia retorica, che hanno un valore molto relativo), ma dal fatto che la tradizione stessa, sia pure varia e mutevole, pesa su l'artista con una tal quale rigidezza astratta, che può porre un limite all'ispirazione.

Di tutto questo nel *Libro dei versi* non vi è quasi sentore. Ci sentiamo presi tutti e soltanto dal calore degli accenti e dal brillar delle immagini, e ci interessiamo con fraterna simpatia al giovine poeta che dopo il '60, nato appena il regno d'Italia, su la soglia di una nuova età della patria, piange la propria delusione e si accampa in antitesi sdegnosa contro i placidi accomodamenti che vanno soffocando e spe-

gnendo i palpiti dei vecchi ideali. E l'antitesi è una negazione satanica, una fischiata al mondo ribaldo, un'ostentazione di disperato scetticismo. L'arte, forse, è sola a non tradire il giovine assorto nel suo mondo fantastico, tanto superiore a quello reale. Ma no: anche l'arte non lo soddisfa: l'arte vera, la *sua* arte, gli sfugge nell'evanescenza del sogno:

E sogno un'Arte eterea
Che forse in cielo ha norma,
Franca dai rudi vincoli
Del metro e della forma,
Piena dell'Ideale
Che mi fa batter l'ale
E che seguir non so (1).

Una poesia senza titolo, del 1863, la più inquieta di tutta la raccolta, ci avvolge con un fascino più vivo che *Dualismo*, che le è press'a poco contemporanea. Posteriore, direi, in quanto esprime non una confessione esplicita, ma l'orientazione ormai raggiunta dei propri stati spirituali. In *Dualismo* c'è già una posizione non solo degli elementi contrastanti nella poesia boitiana, ma del poeta verso la sua poesia: una coscienza che ha superato la crisi sorda della germinazione lirica, l'ha polarizzata e quasi cristallizzata in un'antitesi netta e implacabile, e afferma se stessa nel canto così volutamente logico e investito da una stringente passione.

Ecco perchè m'affascina
L'ebbrezza di due canti,

(1) *Dualismo*.

Ecco perchè mi lacera
L'angoscia di due pianti,
Ecco perchè il sorriso
Che mi contorce il viso
O che m'allarga il cuor.
Ecco perchè la torbida
Ridda de' miei pensieri,
Or mansueti e rosei,
Or violenti e neri.

Siamo già al perchè, alla riflessione, alla diagnosi.

Invece nell'altra poesia cui ho accennato non v'è che il capriccio inquieto di un'anima e di una poesia che cercano se stesse. Il poeta ha « l'anima cupa e sbigottita », tetro gli pesa « l'incubo lento della vita »; la fede è caduta, il tedio lo opprime, un raggio di sole sembra beffarlo dal muro della stanza, e dire: « Poeta, i tuoi carmi hanno tarpato il vol ». Ma il poeta risponde:

Canterò, canterò le primavere,
Le convalli, le selve, le riviere,
L'allegria delle rondini e dei fior,
Canterò lo splendor degli orizzonti,
Tavolozze d'aurore e di tramonti
Dove Dio stempra e sfuma il rosa e l'or.

Canterò le giornate erranti e pazze,
I teatri, i viottoli, le piazze,
I giocondi compar;

Canterò le farfalle e il firmamento,
La nube oriental che fila il vento,
Le risate del mar.

E canterò — prosegue — la più vaga delle creature e la più compiuta immagine d'amore che abbia risposto al mio ideale. La strofa che ho citata per prima appare chiusa dal Boito fra due sbarrette, quasi a isolarla dalle altre: sembra, a tutta prima, confinata lì al lazzeretto perchè non contamini la successiva, tanto più sincera, più sua, più franca, in quell'ebbrezza di follia, di chiasso, di risa. E più sotto, quando canta la bella creatura, ritorna lo stesso dissidio.

Essa pareva una madonna mesta
E più volte guatai se la sua testa
Cingea l'aureola d'or,

E nel vederla di quel nimbo mozza
Pensai che forse nella sua carrozza
L'avea deposto allor.

Si! nella bianca immensità lontana,
Al di là della vitrëa campana
Che noi chiamiamo ciel,

V'è un Poeta divin che prevedeva
Nell'ile informe la bellezza d'Eva
E il fiore nello stel.

Credo! e dal raggio di quei casti sguardi
Viene vêr me l'antica fè de' bardi,
L'antico amore e l'antica pietà,
Un'aura di pensier soavi e cheti,
Un disio di baciare degli amuleti,
Di dire un *ave* e di far carità.

Lo scherzo scettico non è riuscito: con tutti codesti scampoli nostalgici, con tutti gli echi e i rimpianti che venano di dolcezza la poesia, anche quando tenderebbe a un'ironia di se stessa, pensiamo che, al di sotto di tante esibizioni più o meno scettiche e ciniche, gli spiriti di questi poeti dell'ultimo romanticismo potevano essere, come furono, lacerati da antitesi incomponibili, ma nel fondo erano inguariabilmente malati di ideale.

Due anni dopo il Boito diceva a Giovanni Camerana:

Dio ci aiuti, o Giovanni, egli ci diede
Stretto orizzonte e sconfinate l'ali;
Ci diè povera fede
Ed immensi ideali (1).

A chi lo diceva! Tanto malato, il Camerana, da finire poi suicida. E anche il Praga, ricordava il Carducci, fu malato d'idealismo fino a morirne.

Più tardi al Giacosa, spirito sano e arguto, basterà, per ritagliarsi nei nuvoloni aggrondati dello scetticismo uno spicchio di serena poesia, avviarsi, col suo passo ritmato di buon valligiano piemontese, lungo la Dora scrosciante e spumante, e sbirciare attraverso le porte arcate e le vetrate a piombi dei manieri del trecento, e risuscitarvi un mondo di cavalieri e di madonne, assai più vicino alla sua sensibilità di poeta che alla realtà della storia: ma il Boito non poteva, non sapeva far svaporare la sua febbre spirituale in un gesto di trovatore in ritardo. Anche quando la sua poesia sembra dimenticarsi e appigliarsi a un

(1) A *Giovanni Camerana*.

soggetto estraneo alla sua vita interiore, poi gli ricade sul cuore con un tonfo grave, come una catena che non riesce a scuotere da sè per quanto si divincoli in uno spasimo di liberazione.

Ed ecco *Castello Antico, Case Nuove, A una Mummia, Un torso*: tutti motivi più o meno plastici; ma il castello è un morto castello, ma le case nuove sorgono su le rovine delle vecchie vie e della poesia che vi aveva fatto suo nido, ma la mummia è... una mummia, e il torso è come il cadavere di un'antica Venere greca. Nei giovani occhi del poeta pare che non si possa fissare se non l'immagine della morte.

Qualche volta, è vero, sorride all'azzurro, alla luce:

O monti! o cime candide
Della serena Paro!
Brezze marine! tremulo
Irradiar del faro!
Autunni e primavere
Dell'erme tue scogliere!
Delle tue dolci dune
Albe! tramonti! lune! (1)

È un nostalgico evocar di bellezze di una luminosità ferma e argentina, che solleva l'immagine e la veste di un palpito d'aria.

E quando i due crepuscoli
Splendean sull'orizzonte,
Tu, coronato il placido
Profilo del tuo monte,

(1) *Un torso*

Lanciavi al ciel favilli
Di quarzi e di lapilli
Ed abbagliavi al piano
L'errante mandriano (1).

Ma poi questa bellezza sospesa fra cielo e mare, questo masso candido di marmo s'oscura, appena diventa, appunto, una statua di Venere: opera squisita e simbolo adorato dai fedeli, ma in cui, tant'è, pare di sentir già il principio di una degradazione. E la fine di quella Venere doveva essere vergognosa: profanata, bruttata, mutilata in qualche orgia romana, poi esposta nei secoli a tutte le ingiurie, ora, in una sala del Louvre, attende l'estremo oltraggio del restauro. Così la sintesi estetica che altri potrebbe cogliere in un torso classico sfugge al poeta ventenne, peregrinante per il grande museo parigino: egli vi trova una diretta ispirazione a una delle sue spietate scomposizioni di vita e di arte, e vi lavora fino a giungere, inevitabilmente, alla negazione.

Negazione che ritroviamo, attenuata, nel *Castello antico*. Sorge il castello sul monte, sorge come quando era vivo e bello, e non, come ora, popolato di ragni e di silenzio.

V'eran prodi cavalieri,
V'eran dame innamorate,
V'eran baldi falconieri,
V'eran paggi e v'eran fate,
V'eran lagni di romanze,
Giuochi e cacce e giostre e danze (2).

(1) *Un torso*

(2) *Castello antico*

Ora tutto è sparito. Pure nei vesperi quieti d'autunno vengono poeti e giovinetti a sognare e a danzare su quei monti; e allora i sepolti nel castello rompono le tombe e stanno attoniti a spiare, e rivendono ancora tornei, menestrelli, castellane;

Sol che ai drappi ed ai giubbetti
Manca il vaio e la lamiera,
Sol che al manto ed ai farsetti
Manca il paggio e la gorgiera,
Sol che al petto del giullare
Manca l'arpa ed il collare (1).

Così si chiude la breve poesia: si chiude cioè, come *Un torso* (con quell'accenno al restauratore), con l'assottigliarsi della negazione cupa in una leggera inflessione ironica. La quale diventa senz'altro una stonatura nella chiusa dell'ode *A una mummia*. Un'ode anche questa che oscilla, come le altre, fra la nota nostalgica e la nota cinica.

Tu, nata al sole, al fulgido
Sole del tuo deserto,
Al soffio ardente e libero
D'un orizzonte aperto,
Tu non pensavi, un giorno,
Nel gel d'un aer piorno,
D'esser messa in vetrina
Da una gente latina.
O fumo degli olibani!
O roride nepenti!
Ombria profonda e placida
De' patrii monumenti! (2).

(1) *Castello antico*.

(2) *A una mummia*.

Ma poi — continua — venne il paleologo a studiarti e a catalogarti; e ora il cicerone lurco ti spiega agli Inglesi, e il bambino che ti vede si nasconde pauroso, e la notte ti sogna:

Nessun vien col pensiere
Di dirti un *miserere*.

Eppur chiudesti un'anima
In quella sorda testa

Eppur sentisti il core
Balzarti per amore,
Eppur provasti il morso
Del pianto e del rimorso (1).

Meglio se la tua creta fosse tornata in polvere: meglio se l'uragano ti avesse travolto in fondo all'oceano: qui rimarrai immutabile per secoli fino al giorno del giudizio.

Mummia, quella mattina
Romperai la vetrina (2).

Il quale scherzo chiude un po' meschinamente l'ode, pure così seriamente intonata. Forse il ghigno dello Heine ammiccava dietro le spalle del poeta: come appare anche in altre sue poesie. O forse, in queste come in quella, serpeggiava irrequieta una cerebralità raffinata, che vietava al Boito di lasciar fluire la piena del sentimento nella studiata costruzione della strofe. Vietava, ma non sempre. Anzi si avverte nel *Libro dei versi*, come si avvertirà sempre, nel

(1) *A una mummia.*

(2) *Ibid.*

Mefistofele, nel *Nerone*, persino nel *Falstaff*, la convivenza fraterna di due poeti, uno melodioso, tutto affetto e passione, e uno secco e bizzarro, tutto cervello e ironia. È questa un'altra antitesi costante nel poeta, antitesi che non tenderà mai a un accomodamento, perchè la saggezza istintiva del Boito la conterrà nei limiti di una feconda alternativa di timbri e di luci, e la lascerà snodarsi nel gioco dei contrasti con libertà perfetta.

Ma qui intanto la *boutade* è qualche volta a freddo, voluta, sistematica: e non è strano che, anzichè il riso del Boito, vi sentiamo, come ho detto, il ghigno stereotipato di un fedele dello Heine.

Assai più felice è la movenza ironica nel chiudere *Georg Pfecher* e *Lezione d'anatomia*: un'ironia che scatta proprio dalle cose, senza arzigogoli. La prima di queste due odi è fra le più belle del Boito. È vivissimo l'interessamento di lui al soggetto: il nome di un frate, con la data del 1517, letto su un muro in un monastero di Ratisbona. Chi fu? Il mistero su la sua persona lascia più libero raccogliersi intorno a lui lo sfondo del secolo meraviglioso in cui visse.

Sorgeva un'èra turgida
Di fole e di portenti,
Piovea luce e caligine
Sulle confuse genti

• • • • •
Fieri, ispirati, intrepidi,
Ravvolti in saio nero,
Già si vedean gli apostoli
Di Stork e di Lutero,
S'udian maledizioni,
Bestemmie ed orazioni

Di cupi anabatisti,
Di papi e d'anticristi (1).

— E tu? Tu, povero monaco, passasti sconosciuto:
eppure forse eri un sognatore e un uomo di passione.
Eri forse un genio, forse uno storico paziente, forse
un creatore di leggende.

Forse una ragna pendula
Fra due cippi romani
Ti rivelò il miracolo
Dei ponti americani,
Forse per l'aura bruna
Vedendo errar la luna
Divinasti l'incauta
Magia dell'areonauta.

• • • • •
Eri certo un poeta!
Eri certo un profeta!
(O idea volgare e trista)
Eri forse un copista (2).

Questa volta lo scherzo, così impreveduto, non è stonato davvero; è una strapponata che il poeta dà a se stesso, tanto più naturale quanto più si era impegnato seriamente in quella galoppata di fantasie capricciose.

La *Lezione d'anatomia* è meno sentita: il poeta impreca alla scienza inesorabile che profana sul tavolo anatomico il cadavere di una bella fanciulla; ma soprattutto tiene al contrasto finale tra la poesia d'innocenza e di sogni recisi e di amori ideali che

(1) *Georg Pfächer*

(2) *Ibid.*

cinge la triste e bella figura, e la brutale scoperta, nel suo grembo, di un feto di trenta giorni. Sicchè il rimanente non lo interessa tutto in egual modo, e accanto al rilievo di alcuni particolari, a strofe fluide e luminose, ci offende qualche fiacco riempitivo. — Chi dorme su quel tavolo? Un'etica morta ieri all'ospedale, e sottratta alle esequie :

Tolta alla placida
Nenia del prete,
E al dormitorio;
Tolta alle gocciole
Roride e chete
Dell'aspersorio (1).

Com'è boitiana quest'evidenza che suscita in pochi versi brevissimi tutta una scena con tutta la sua poesia!

Pur quella vergine
Senza sudario
Sperò, nell'ore
Più melanconiche
Come un santuario
Chiuse il suo cuore,

Ed ora il clinico
Che glielo svelle
Grida ed esorta :
« Ecco le *valvole*, »
« Ecco le *celle*, »
« Ecco l'*adorta* » (2).

(1) *Lezione d'anatomia*

(2) *Ibid.*

È il consueto piangere della poesia su la scienza: non espresso, ma contratto in un'antitesi violenta. Boitiano anche questo: ma il poeta pensa poi lui a beffarsi del nostro pianto e del suo quando la scoperta finale vi contrappone una realtà che lo rende inutile, anzi grottesco.

Se ora leggiamo, o rileggiamo, le due odi, tanto significative, *A Giovanni Camerana* e *A Emilio Praga*, l'una del' 65, l'altra del' 66, ci sentiamo finalmente a tu per tu con l'anima del poeta, senza spunti o impulsi esteriori. Ritorniamo alla posizione di *Dualismo*, ma con minore scrupolo della costruzione antitetica e con maggiore abbandono. La strofe si tuffa nell'abisso cupo del cuore e ne risale tutta intrisa di sangue e di lacrime, tutta amara e sconsolata, scampanante a morto su le illusioni, su i sogni, su l'infinita vanità delle lotte e degli ideali. Tenta — è vero — il Boito una consolatoria al Camerana:

Sii te in te stesso al par d'un vaso sacro
D'olocausto, di fede e di speranza:

... affronta gli spasmi ed il martiro,
Cerca nell'ansia del tormento occulto

Dopo il duol del sospiro
L'estasi del singulto;

Troverai qualche vero. È la tempesta
Esultazione a chi non sa temerla,
E sulla duna resta
Dopo l'onda, la perla (1).

(1) *A Giovanni Camerana.*

È la parola della saggezza; non della saggezza accomodante e in panciolle, che rifiuta il dolore e la tempesta, ma di quella che rifiuta per il dolore la misura comune, perchè ne ha in sè una ben più alta e più pura, a cui adegua tutte le cose, col diritto che spetta ai pochi eletti di essere da soli gli artefici del proprio mondo interiore. «Sii te in te stesso»: mai la poesia del Boito aveva detto una parola più seria, più religiosa: la parola dell'orgoglio saggio e geloso di chi può sentirsi al di sopra della bassezza comune. È qui, forse, tutto il segreto: soffrire, sì, perchè una fatale condanna ci lega al dolore, ma soffrire in una sfera più pura e più alta di quella degli altri, con un cuore che possa dire a sè anche nel dolore: «Sii te in te stesso», sentendosi degno di quel dolore, sentendo quel dolore degno di sè.

Ma la consolatoria gli fallisce: la parola saggia si spegne sul labbro al poeta, e subentrano sì lo spasimo e il singulto, ma come una protesta.

Oggi volli per te cantar la vita,
Ma la dolce canzon sul metro mio
Torna fioca e smarrita
Per troppo lungo oblio.

Torva è la Musa. Per l'Italia nostra
Corre levando impetuosi gridi
Una pallida giostra
Di poeti suicidi.

Alzan le pugna e mostrano a trofèo
Dell'Arte loro un verme ed un aborto,
E giocano al palèo
Colle teste da morto.

Io pur fra i primi di cotesta razza
Urlo il canto anatemico e macabro,
Poi, con rivolta pazza,
Atteggio a fischi il labro.

Dio ci aiuti! Su te sparga l'ulivo,
Sparga la pace e le benedizioni,
Sii sulla terra un vivo
Felice in mezzo i buoni.

A me calma più piena e più profonda;
Quella che splende nell'orbita d'una
Pupilla moribonda,
Mite alba di luna (1).

Quale virtù persuasiva può essere in questa poesia, che tende a consolare e si reclina su un'inconsolabile disperazione, che tende a consolare e poi dà l'esempio di una rinuncia totale, di un'aspirazione quasi ascetica alla dissoluzione, alla morte? In verità il romanticismo del Boito tocca qui i limiti estremi: l'inquietudine oscura, il dissidio implacabile danno alle strofe una tensione vibratile e sonora come un pedale cupo a certi canti angosciati di Chopin. La risoluzione dello stanco accordo finale, in minore, è raggiunta a traverso un capriccio volubile di dissonanze. Eppure sentiamo che codesto romanticismo torbido, purchè trovi uno svolgimento ulteriore, chiude in sè i germi di una poesia ricchissima e personale: per ora ci appare ancora un po' composito e perplesso.

Ma nella stessa direzione lirica non troveremo

(1) *A Giovanni Camerana.*

più che un altro solo canto: *A Emilio Praga*: dove l'abbandono è anche più intero, la passione più netta e più chiusa, senza residui di consolazioni vanamente tentate. È dapprima un *crescendo*, che muove dall'accoramento per la vita e l'arte fallite e giunge alla protesta caparbia: poi un *diminuendo*, in cui geme tutta la tristezza della rinuncia.

Siam tristi, Emilio, e da ogni salute
Messi in bando ambidue.

Io numerando vò le mie cadute,
Tu numeri le tue.

E intanto il volgo intuona per le piazze
La fanfara dell' ire,
Ed urla a noi fra le risate pazze:
« Arte dell'avvenire ! »
E ridiamo noi pur colla baldoria
Che ci beffa e trascina
Voltando il segno della nostra gloria
In motto da berlina (2).

Ma la sfida è sorda, è senza calore: pare che il Boito e il Praga si guardino in faccia, e l'uno legga in volto all'altro un profondo sgomento. E cade la bella foga del lottatore in un gesto di rassegnazione amara:

Sono stanco, languente, ho già percorso
Assai la vita rea,
Ho già sentito assai quel doppio morso
Del Vero e dell'Idea.
Ho perduto i miei sogni ad uno ad uno
Com'oboli di cieco;

(2) *A Emilio Praga*.

E come il bruco che rifà la seta
Colle smunte fibrille,
Rifeci il voto a una mia forte mèta
E cento volte e mille (1).

Ma furono tutte vanità, tutte illusioni.

Non parliamone più; quelle rimorte
Poniam larve in obblio...
I miei pensier vanno verso la morte
Come l'acqua al pendio (2).

Com'è sconsolato questo pianto di una giovinezza che si crede fallita! Ma d'altra parte com'è chiaro che il Boito non sa essere né bene ribelle né bene rassegnato! Nell'ondare lento dell'accorata poesia trema proprio il turbamento ambiguo di uno spirito che non sa trovare la propria unità. Tant'è: in questo poeta ci attende a ogni passo un'antitesi nuova, un nuovo contrasto di colori e di luci. Ma forse anche nelle effusioni coi suoi compagni di ideali e di dolori egli subiva una suggestione non tanto di scuola quanto di solidarietà spirituale, che minacciava di deprimere il tono della sua anima e di prepararne l'irrimediabile caduta. Benedette quelle solidarietà che si traducono in stimoli reciproci a fare, a creare, a credere, a lottare! Non era così, purtroppo, in quel cenacolo di spiriti malati e insoddisfatti, in cui la poesia era chiamata ogni momento a cantare il funerale di un sogno svanito o di un ideale caduto!

(1) A Emilio Praga.

(2) Ibid.

Avvertì il pericolo Arrigo Boito? Se anche non ne ebbe coscienza, il suo istinto lo ritrasse in tempo dalla via della rinuncia e della logorante sfiducia: e quell'istinto si affermò radicalmente sano nel troncare una poesia, e con essa un atteggiamento, che gli precludevano ogni possibilità di liberazione. Si liberò, e si liberò da poeta.

Non che il suo modo di concepire il mondo non rimanesse nel fondo tale e quale: la visione per antitesi, e nell'antitesi l'interesse dominante portato sul lato negativo delle cose e dello spirito, si perpetuano in tutta l'opera sua posteriore: ma quello che muta è il modo di atteggiare se stesso di fronte al suo mondo lirico. L'abbandono passivo, l'abdicazione a ogni volontà di creare più, di più battagliare contro l'imbecillità e l'inerzia mentale dei suoi simili, il cruccio sdegnoso contro i tradimenti della realtà alle immaginazioni del sogno, tutto questo svanisce. E svanisce nel momento in cui il Boito s'impadronisce di questo mondo bizzarro, antitetico, dissonante, e lo proietta fuori di sè, e non canta più l'epicedio di se stesso, conscio ormai che in lui la vita ha una ragione: creare: creare, senza preoccuparsi di chi sorride o di chi sghignazza. Così il lirismo immediato, personale del Boito si può dire finito: benchè non sia possibile negare che tutto il rimanente dell'opera sua, musica e poesia, sia una lirica continua in cui rivive, plasmato in forme molteplici e frantumato e impersonato in anime diverse, questo compatto e caratteristico mondo boitiano, che ormai conosciamo nelle sue grandi linee.

Segni di codesta consapevolezza li avevamo colti già prima: *Dualismo* è un po' una cronaca lirica, e altre poesie ci si erano mostrate legate a motivi esterni

o chiuse con una *boutade* ironica che era il suggello imposto dall'artista cosciente alla sua creazione: e questi segni del resto tradivano un principio di elaborazione cerebrale che porgeva gli schemi all'espressione del dissidio boitiano. Ora, il cervello del Boito era già quel cervello infaticabilmente e sottilmente curioso, che poi tale si manterrà per tutta la vita, e non lascerà mai di dissetarsi alle fonti della cultura. È facile arguire che quest'epicureo del sapere, che sentiva lo studio con l'abbandono di una grande passione, postosi di fronte al proprio dissidio psichico, acuito dalla crisi del tempo e più dalla convivenza con anime affini alla sua, ma attinte più a fondo dalla malattia comune, si andasse per via armando e corazzando di un senso novello di forza non sospettata, quale può salire dalle pagine grandi del passato. Era un ossigeno provvidenziale che riconduceva il ritmo della salute nel torace del poeta, già contratto in un ansimare di asfittico: era una larga onda sanguigna che ne vivificava i tessuti: un invito a vivere e a operare come vivono e come operano gli organismi ricchi e pieni.

Io credo che un simile pragmatismo culturale, sia pure più d'istinto che di volontà, non sia facile negarlo in una natura come quella del Boito, nella quale il cervello funzionò sempre come un potente assimilatore di idee, di nozioni, di immagini, e insieme come uno stimolo al creare, e nella quale l'assimilazione integrò la creazione senza nuocerle mai, anzi traducendosi in nuova creazione, come vedremo, essa stessa.

Intanto constatiamo, chiudendo il *Libro dei versi*, che pareva dissolversi con le ultime liriche in un nichilismo desolato, il sorgere di un'unità spirituale che

nel Boito era ancora in nube, di una sintesi che può apparire secondaria, ma che invece rimane poi come fondo di tutta la sua produzione posteriore: constatiamolo in questa cerebralità arguta e raffinata che non cancella, no, il mondo dissonante del *Libro dei versi*, ma anzi lo arricchisce di nuovi motivi ironici e macabri, di nuova ricchezza ritmica, di nuovo scherzo feroce, e così lo proietta fuori di sè. È nato *Re Orso*.

R E O R S O



III

RE ORSO.

Re Orso non fa appello alla nostra solidarietà di uomini dolenti, curvi sotto una croce, calpestanti coi piedi scalzi i rottami informi delle nostre costruzioni ideali o sentimentali. La fiaba stravagante e indiavolata leva il suo ghigno di su un mondo di mostri, di bestie, di uomini deformati da una specie di malefico incanto, e quel ghigno ci appare dapprima privo anch'esso di ogni altro scopo che non sia il bizzarro capriccio del poeta. A quest'impressione, oltre la struttura spezzata e tortuosa della fiaba, *co-*spira anche un'impreparazione assoluta da parte nostra a cogliere l'arte in siffatte libere forme. Unico componimento del genere che abbia l'Italia, *Re Orso* contrasta nettamente — come già è stato osservato — col falso romanticismo del Carrer e del Prati, che nelle loro ballate verseggiavano con serietà imperterrita le storie popolari, senza mettervi nulla di proprio, fuorchè la concitazione esteriore dei metri cadenzati. Nè possiamo ricondurre *Re Orso* a nessun altro dei generi consacrati della nostra poesia. Infatti la poesia romantica italiana non rinunziò mai a un programma pratico, morale o civile, che fu anzi assai spesso la

sua insegnna di battaglia; e però anche quando si vantava più libera pareva sempre limitata da codesti intenti pratici, se pure essi non poterono impedire ai grandi di esser grandi. Quella libertà assoluta che era un canone del romanticismo tedesco, e per la quale la poesia viveva di vita autonoma e ricca tanto più quanto più aveva ripudiato qualsiasi vincolo pratico, era pressochè ignota fra noi quando apparve *Re Orso*. Non è il caso per questo di credere che in *Re Orso* un profondo e serio significato non ci sia: lo si può trovare del resto anche in molta parte della poesia romantica tedesca, più o meno a dispetto dei principi teorici. Ma in quello come in questa la serietà chiusa in potenza nel capriccio bizzarro la cogliamo come un risultato, non come una premessa. Che un'idea seria serpeggi fra i versi e penda fra la trama dei ritmi balzanti, ce ne accorgiamo a lettura finita: sicchè quell'idea non ha gravato nel corso di essa come un limite estraestetico che soffocasse la viva espansione della poesia. Il che accade, del resto, in tutte le opere d'arte riuscite: ma più ci colpisce in poesie come questa, per il contrasto reciso, e per noi nuovissimo, fra la sconfinata libertà della fantasia e la chiusa linea ideale. Non ho già avuto occasione di notare che il Boito ci sorprende a ogni passo con nuovi motivi di antitesi, anche nella formazione e nell'elaborazione della sua arte?

L'idea di *Re Orso*, la morale, non è naturalmente quella che il Boito, celiando, ci porge alla fine: un ambo e un terno,

Un boja e un frate — Un gobbo, un verme e un re.

L'idea centrale, o meglio la sintesi della fiaba, è tutta nel verme, derivato, a quanto sembra, dal-

l'*Épopée du ver*, di Vittor Hugo (1). E il verme è l'antagonista feroce, mentre Re Orso è il protagonista. E Boito non sarebbe Boito se il primo non la vincesse sul secondo. Dunque Re Orso vinto dal verme è, secondo il Croce, il male vinto dalla morte, mentre secondo altri il verme stesso sarebbe il male eterno, determinato dal destino invincibile. Sceglier fra le due interpretazioni? Ma si perderebbe l'impressione profonda che ci lascia la fiaba, seria ma vaga, macabra ma indefinita! Io credo che al Boito, negatore e scettico, uscito da una crisi in cui minacciava di smarrirsi tutta l'anima sua, il male dell'universo dovesse apparire sconfinato: e se ai confini del male sembra trovare dapprima la cieca e bestiale figura di Re Orso, poi anche più in là o più giù di Re Orso trova una forza più potente della sua, la forza invincibile di un verme, che lo insidia vivo dappertutto, che lo insidia morto, e che sembra veramente impersonare l'inesauribilità del male, e al tempo stesso la sanzione che il male infinito della natura prepara al male umano: male contro male. Tanto, caricatura per caricatura, non doveva pesare la mano al Boito nel calcare le tinte. E se vogliamo l'antitesi tipica, stilizzata, non abbiamo che da ricorrere, appunto, a Vittor Hugo, che nell'*Épopée du ver*, con possente eloquenza, contrappone precisamente il verme, la forza subdola ma inesorabile della distruzione, a tutte le creazioni dell'uomo e di Dio, e finalmente a Dio stesso.

o scherzo del Boito ci trattiene in un mondo

(1) V. HUGO, *Épopée du ver*, in *Légende des siècles*, Tome I, Nelson, Paris. — Cfr. D. MANTOVANI, *Letteratura contemporanea*, Torino, S. T. E. N., p. 141.

più modesto e più strano. Anche il Baudelaire vi può avere influito, come ha influito un po' in altre poesie del Boito: ma è più vasto e più alto anche il mondo del Baudelaire. Egli pure orfano dell'ideale (lui che scrisse *Élévation!*), egli pure satanico, cinico, pessimista. Soprattutto ciò che lo fa poeta grande, oltre la disciplina meravigliosa della forma, oltre lo scrupolo della perfezione e della misura, è quell'adorazione estetica per la morte, la rivolta, il male, lo *spleen*, l'orrido, diventati per lui altrettante categorie liriche a cui coordina e dirige ogni impeto più acceso; è quel temerario capovolgere l'estetica comune, per la convinzione, coerentemente e francamente professata, che l'arte corregge la natura. Nel Boito è rimasta indubbiamente qualche traccia di codesti paradossi teorici: ma a paragone del Baudelaire il Boito è un poeta assai meno ricco, e pronto, come vedremo, anzichè ad appiccare i suoi cartelli di sfida alle insegne di una teoria novatrice, a realizzarli piuttosto in un'applicazione che sa venire a patti con la tradizione. Ma intanto la novità, l'originalità della fiaba si mantiene intatta, senza che vediamo l'artista arrapinarsi a tendere corde e vertigini fra i suoi metri eteroclini, e attardarvisi in pose funambulesche: lo svolgimento obbedisce, come tutte le cose spontanee, a una sua logica irrazionale ma esteticamente necessaria. E accettiamo, senza ombra di perplessità, mettendoci subito dal punto di vista dell'autore, quel suo medioevo volutamente arbitrario, e quel mondo di creature deformi o irreali, che il poeta ha tolto pari pari dal repertorio convenzionale dei falsi romantici, e pure ha animato immediatamente di una vita nuova e di una ragione artistica che in quei falsi romantici non avevano.

Prima che al mondo si dicesse 1000
Viveva in Creta un re (1).

Così fin da principio il poeta ci tende il laccio del particolare storico: ma a codesto laccio una sensibilità affiatata alla sua e una critica vigile è impossibile che si lascino prendere.

Anche l'altro accenno, nella *Leggenda seconda*, in cui il verme errante è fatto capitare a Parigi

L'anno di grazia 1120,
Nel dì che Re Luigi avea segnata
La pace col Normanno (2)

è uno scherzo innocente giocato alla storia, al lettore, a se stesso, persino al verme. In simil modo l'*Intermezzo storico* fra le due leggende è un'ode che mescola nell'evocazione nostalgica storia e leggenda, la fede e le fole, la cavalleria e... Guido d'Arezzo.

O Titani! o Baroni!
O Guerrini! o Palàmidi!
Magna stirpe d'Artù!
Prodigi! visioni!
Miracoli! miracoli
Che non vedremo più!

Di quell'età fantastica
O poesia stupenda!
O canto, o Verbo, o rapsode
Genio fascinatore!

.....

(1) p. 93.

(2) p. 171.

Tutto era gloria ! il lezzo
Forbia dei negri secoli
La guerriera età ;
E un fraticel d'Arezzo
Strillava in cima agli organi :
Ut, re, mi, fa, sol, la (1).

C'era posto, in quel mondo irregolare e fantastico, seriamente sentito pure nell'espressione burlesca, per questa nostalgia inquieta, di origine e di tempra prettamente romantiche ; non c'era posto per la coerenza storica rigidamente controllata e armata di correzioni contro gli anacronismi della fantasia. È strano perciò che il Mantovani abbia preteso — a proposito appunto di tali anacronismi — di cogliere il Boito in flagrante colpa di offesa alla storia : mentre il Boito non era uomo — e lo dimostrò più tardi col *Nerone* — da arretrare dinanzi a un'immancabile pur di impadronirsi della più scrupolosa esattezza storica, quando però il suo intento fosse precisamente di tradurre la storia in poesia.

In *Re Orso* l'intenzione non può essere questa : non è neppure l'opposta, quella cioè di capovolgere la storia, con intenti di parodia. È molto più semplice, più libera e originale : baloccarsi con la leggenda e con la storia indifferentemente ; tanto, quel verme, che è destinato a trionfare di *Re Orso*, è fuori della storia perchè è nella legge eterna della vita, e però tutto ciò che episodicamente si svolge accanto a lui o per opera sua non può acquistare o perdere valore per effetto di pure contingenze cronologiche.

Conquistata tale libertà di movenze, di colori, di rapporti, il Boito vi si sbizzarrisce con una giovanilità di estro veramente instancabile. La successione degli episodi non ha molta importanza nell'organismo poetico della fiaba: sono tutte scene piene di vita e di suono, che potrebbero moltiplicarsi ancora a capriccio, come i personaggi che vi si muovono dentro, avvolti in una mutabilità ritmica piena di sorprese, di contrasti, di scatti. Il poeta dipana, dipana i suoi fili variopinti, accende i suoi razzi abbaglianti, e non si ferma neanche a goderne l'effetto: ha qualche cosa che gli preme più di tutto il resto, ed è quel verme che finisce col prendere in disparte, per avviarlo al suo lungo viaggio senza fine.

Non dimenticheremo mai quel verme: ma neppure dimenticheremo Re Orso, feroce e sensuale, nè il giullare Papiol, nè il cuoco Trol. Il re

Un serraglio di belve ed un di donne
Nudria nella sua reggia ed ei nell' uno
Passava i giorni, nell'altro le notti.
Alle jene venia col crin spruzzato
D'olio di nardo e co' lascivi odori
Del suo letto d'avorio ed alle donne
Redia col leppo delle sozze jene
E lordo il volto pe' sanguigni baci
Della pantera (1).

Ed ecco Papiol, nano e giullare:

Per cimiero ei porta un guscio
Di castagna o di lumaca,

(1) p. 94

Una pelle di lucertola
È sua calza ed è sua braca ;
Gli filava una taràntola
Cinque corde al suo liuto ;
E non v'ha giullar più astuto
Del gobetto Papiol (1).

E il cuoco Trol :

Trol è un colosso
Negro, alto, grosso,
Ha una figura
Che fa paura ;
Tocca il soffitto
Quando sta ritto,
Sulla ventraia
Tien la mannaia
• • • •
Bimbi copritevi
Sotto il lenzuol,
Chè viene Trol (2).

Questo bieco Re Orso, uccisa la sua fanciulla bellissima, « mosso da noia o da delirio », alla fine di un banchetto, chiede a Venezia la più bella e la più casta figlia delle lagune. E gli giunge Oliba, figlia di un usuraio, compratagli dal Doge.

Intanto nella notte dallo stagno dell'orto salgono implacabili e insistenti queste parole :

(1) p. 110. Il RABIZZANI, *La poesia di A. B.*, nel *Martocco* del 23 giugno 1918, accostò a questa poesia del B. la poesia fantastica del Prati, specialmente i bei saggi di *Iside*, uscita nel 1878, e quindi posteriore a *Re Orso*.

(2) p. 119.

Re Orso
Ti schermi
Dal morso
De' vermi.

E il re spasima di terrore e corre al balcone urlando: il grido si ripete nel vento. Fortunatamente il giullare Papiol lo rincora: è la foca del lago, dice. E il re decreta per Papiol un immenso pasticcio, che dovrà mangiarsi per intero: per la foca decreta la morte.

Senonchè Oliba rimane insensibile a tutte le offerte amorose di Re Orso. Lusinghe, minacce, imprecazioni, tutto si spunta contro la sua glaciale indifferenza. Oliba

.... non muove nè voce nè passo,
Par fatta di sasso;
E il Re maledetto
S'attorce sul letto (1).

Ma il re sa come ottenere l'intento. Chiama un serpente, che al suo comando

Già la cinghia e già la serra,
Già l'avvince e già l'atterra
Strascinandola sul suol!
Roteante — strisciante
Già depon la snorta amante
Sovra il tepido lenzuol!
Oh spavento! in stretto morso
Su d'Oliba e su Re Orso

(1) p. 102-3.

Si ringropba il mostro ancor,
Già i due corpi in un serrati,
Trucemente soffocati
Urlan rantoli d'amor (1).

La storia di Nerone non potrà mai dare al Boito la voluttà satanica di una scena così macabra : ci voleva proprio là libertà senza limiti della leggenda, e ci voleva il pazzo capriccio di un arstista innamorato dello strano e dell'orrido, beffardo e paradossale, un po' Byron, un po' Baudelaire.

L'incubo si ripete : la voce misteriosa, anche dopo uccisa la foca, ritorna a turbare i sonni del re :

« Re Orso ti schermi dal morso de' vermi »
Il cielo è di cenere, — il suol di carbone
E par che ogni platano — annidi un dimòne.
Le stelle s'estinguono, — la luna s'asconde,
I tumuli, i culmini, — le rupi, le fronde,
Le curve fantastiche — dell'erto sentiero
Son torvi profili — che spiccano in nero (2).

In questa tetrattina suona la voce tremenda. Nuovo terrore del re, nuova trovata di Papiol : questa volta è la gazza. E anche la gazza è condannata. Spunta l'alba,

E ancor la luna
Splende sull'ermo
Bianca ed immota,
Come una nota
Di canto fermo.

(1) p. 104.

(2) p. 105.

PAPIOL
Pure un lamento
Che suona e muor
Viene col vento
Ad or, ad or:
« Re Orso
Ti schermi
Dal morso
Dei vermi » (1).

Papiol questa volta accusa un poeta, che canta nel bosco: e il re incarica lui stesso di trafiggerlo con un suo ago avvelenato.

E il poeta nel bosco c'è veramente: un « di Provenza tenero troviero », che sospira il suo canto amoroso e provenzaleggia a modo suo, acconciando anche due versi provenzali di quelli che Dante fa dire ad Arnaldo Daniello:

Tale m'alletta amoroso martòro
Che giorno e notte vo cantando e ploro.
Tan m'abelhis l'amoros pensaman
Que jorn e nuit jen plore e vai chantan (2)

Il nano Papiol lo punge di nascosto, ripetutamente, ma non riesce a trapassare la maglia fortissima.

Ed ecco la cena, melodrammatica, tragicomica, sinfonica: un fastoso apparato scenico: una sala rutilante di luci, tripudiante di suoni e olezzante di incensi, e una turba di convitati che sparecchiano, « con orride faccie da jettatura », la mensa inesauribile.

(1) pp. 112-13.

(2) pp. 116-17.

E Trol fra quelle turbe — nell'orgia vagabonde
S'estolle ed erge il petto — come un Triton sul-
[l'onde (1).]

Il re stuzzica Papiol perchè si decida a fare le sue
buffonate : ma Papiol aspetta il pasticcio.

Il Re : Bada, Papiolo, è più grande di te.

Papiol : L'atomo è al desco — del mondo un Tri-
[cliniarca ;

Il tarlo rode il trono, — l'ostrica rode l'arca,
L'insetto succhia il pampino — gigante e pic-
[ciol gnomo

Rosica il monte altissimo, — l'invidia strugge
[l'uomo (2).]

Si sente gravar nell'aria un che di sinistro : e ci ri-
chiamiamo instintivamente al pensiero quel breve ma
cupo preludio che avevamo letto in capo alla cena,
e che ci aveva dato un piccolo brivido indistinto :

Sta notte l'upupa
Trovò sul sentiero
Che mena al maniero
La jena e la lupa ;
E disse : « mie care,
Tornate da cena ? »
Rispose la jena :
« Ci andiamo, comare ».

La notte nereggia
Tristissima e cupa,
La jena e la lupa
Son sotto la reggia (3).

(1) p. 122.

(2) p. 123.

(3) pp. 121-2.

Il festino continua. Viene imbandito un pavone d'oro, poi un cervo d'oro: il re si sforza di esilararsi, e tracanna: vorrebbe che anche Oliba bevesse, ma Oliba non beve.

Ma il Re fa cenno al boja, — gli favella un istante A bassa voce; ognuno — è livido e tremante. E' scomparso Papiolo (1).

Il brivido ci coglie ancora, più vasto.

Ma il re non sfugge, il re carnefice, all' incubo orrendo. Oliba gli porge una mela; il re la spacca...

.... orrore! orrore! orrore! un verme!!

Un verme irsuto e gonfio — gli cade sulla mano! Ha sovra il capo un marchio — quasi di teschio

[umano (2).

Altro cenno del re al boia: « ognun guata tremante ». E insieme il coltello del re e la mannaia di Trol tagliano l' uno la testa del verme, l'altra la testa di Oliba: che poi viene scagliata al trovatore nel giardino, perchè nell'acrostico delle sue strofe traspare il nome di lei.

E siamo al finale: il re comanda che torni il giullare. Vien portato un pasticcio dal quale Papiol, all' uso suo, deve sbucar fuori. Ma non sbuca: fatto saltare il coperchio del pasticcio, vi appare dentro Papiol arrostito, carbonizzato, fra le risa del re, dei conti, di Trol. E il tema del preludio ritorna e si chiude su questo sinistro colpo di scena.

(1) p. 126.

(2) p. 127.

Sta mane l' upùpa
Trovò sul sentiero
Che vien dal maniero
La jena e la lupa.
E disse : « mie care,
Tornate da cena ? »
Rispose la jena :
« Torniamo, comare » (1).

**

L' *intermezzo storico* che divide la prima leggenda, *Orso vivo*, dalla seconda, *Orso morto*, ci è noto : son passati ora cent'anni, e il vecchio re, varcati i centocinquanta, è prossimo a morte. E il banchetto di allora? Ma! Un'antica saga narra che verso l'alba le teste dei convitati cascarono a quattro a quattro dal torso: un'altra che la salma di un gentil cantore si vide appesa a un salice del bosco.

E' un altro preludio, questo richiamo delle *Due Saghe*, è un preludio che collega con una modulazione dei vecchi motivi la prima leggenda alla seconda. Ci prepara così alla confessione. Ma chi è il confessore? Un diavolo vestito da frate. Ecco perchè la confessione, che dura tre giorni e tre notti, è la più bizzarra cosa del mondo, tanto più che la situazione paradossale consente al poeta di intrudervi un motivo satirico. Intanto all'antinomia feroce del demonio confessore consegue tutto un capovolgimento delle regole consacrate. Il re e il frate parlano in prosa, ma poi quella prosa non è altro che una serie quasi

continua di versi scritti l' uno di seguito all' altro:
« In quella stessa notte del banchetto nuziale, verso
« l'alba (udivo sempre quel misterioso grido) io dissi
« a Trol: » (1); e così via. Una stranezza, questa,
che si ritrova come nuova in poeti modernissimi:
ma la novità sta soltanto in questo, che in essi non
sempre se ne capisce il perchè. E i segni di croce
del frate? Son fatti a rovescio!

(Qui il frate veloce
Fa un segno di croce...
O santo Gesù!
Un segno rovescio
Tagliato a sghimbescio
Col capo all' ingiù!! (2).

E il suo *miserere*? Eccolo qua: *maut maidrociresim mangam mudnùces, sued ièm erèresim* (3). Basta leggerlo a rovescio, e lo si ritrova pari pari.

Gli *ego te absolvo* (ecco la satira anticlericale) scendono dalle labbra del frate ogni volta che il re promette alla Chiesa nuovi tesori in cambio del perdono dei suoi peccati. E sono infiniti e orrendi i suoi peccati: da quella notte famosa in poi aveva fatto uccidere l' uno dopo l' altro tutti i suoi conti, le sue consorti, i suoi schiavi, le sue belve, senza riuscire mai a spegnere la voce sinistra. Poi, rimasto solo con Trol, cuoco e boia, lo aveva costretto a scannarsi:

« Trol si scannò. Morì tranquillamente come un beato, colla pace sul volto, e parve a un tratto che

(1) p. 145.

(2) p. 146.

(3) p. 148.

« da quel possente masso di carne volitasse ad alto
« un'animella gaia e piccioletta che andava in Pa-
« radiso » (1).

Morto Trol, era rimasto solo con la voce implacabile. Allora aveva girato tutto il mondo, in una fuga che era durata un secolo. In Africa aveva trovata la sorgente del Lete, ma al tuffarsi in quell'acque la voce s'era fatta più forte; anche adesso che muore se la sente strepitare nel cervello.

La confessione è finita.

Già d'Orso è l'occhio
Nebbioso e torto.
Che fu? Fra un rantolo
Strozzato e corto
Par che nell'anima
Gli sia risorto
Come un peccato
Non confessato.
Che fu? gorgogliano
Le labbra inferme:
« Ho ucciso un... »
Re Orso è morto (2).

Al morto non mancano le litanie: gliele recita il frate, e gli risponde di sotto il letto un rospo. Sono una sfilata stravagante di suoni più che di parole; di suoni tronchi e cacofonici, in tutte le lingue, compresa quella inintelligibile del Nembrot dantesco. E anche quando le parole avrebbero un senso, pare che ci tengano a perderlo e a comparire un bizzarro

(1). p. 147.

(2) pp. 149-50.

accozzamento di suoni diabolici, come la favella ermetica di un'esorcizzazione magica.

Finite le litanie, il rosopo e il monaco scompaiono, accompagnati da una scossa di terremoto, e il mattino successivo si vede l'abito di un cappuccino steso al suolo. Come fu?

Rimase il guscio
Della castagna,
E Belzebù
Mangiò il marron
Ch'era un dimon (1).

Non è finito il diabolico, il magico nella storia di Re Orso: anche morto, una fatalità ineluttabile gli è sopra e perpetua su di lui, crudele distruttore, la voluttà della distruzione. Ai suoi funerali si presenta un bel cavaliere che viene da Creta, a cavallo dei venti: è un pronipote, dice, di Re Orso e vuole assistere alle esequie di lui. Stranissima è la sua armatura, tutta d'un pezzo: come vi è potuto entrare? pensano le donne e i bambini.

Il primo giorno delle esequie il cadavere viene avvolto in un sudario di porpora: ma v'è nel sudario « un picciolo buco di tarlo o di bruco ». Il secondo giorno viene calato in un feretro d'oro; ma anche nel feretro v'è « un picciolo buco di tarlo o di bruco »: e un simile buco fóra il sarcofago di cristallo che lo accoglie il terzo giorno. Non basta: finito il funerale, l'armatura del cavaliere rimane lì, in piedi, vuota. Come fu?

(1) p. 156.

Rimase il guscio
Della castagna,
E Belzebù
Mangiò il marron (1).

Intanto il verme viaggia, lento e instancabile come il destino.

..... ancor vive
Quel verme ucciso: *Vermis non morietur.*
Il verme non morrà; morrà il leone,
Morrà l'uom, morrà l'aquila, ma il verme
Vivrà in eterno (2).

Così l'ispirazione del Boito, verso il finire della fiaba, ritrova il suo centro: lo ritrova intatto, non smosso da tutto quel volitare di episodi che vi hanno tessuto intorno l'intrico fantasmagorico dei loro orrori e dei loro terrori. Lento e minuscolo, è più terribile e più orribile di ogni altra creatura, questo viandante sinistro. C'è qualche cosa, però, di superiore alla potenza insidiosa del verme: ed è la freschezza umoristica con cui il Boito lo segue e lo accompagna, e, direi quasi, l'aiuta nel suo viaggio faticoso, non per altro che per spassarsi alle sue spalle, da artista impassibile e ironico.

Nell'ora stessa che Re Orso morì, il verme, che aveva passati cent'anni sotto terra, cominciò il suo viaggio. E ha la cocciuta inesorabilità di una forza naturale:

(1) p. 162.

(2) p. 164.

Sul grifo ha tre branche — e al ventre tre zanche
[— col viscido umor

Del corpo velluto — ei sparge uno sputo — di
[rabbia e livor.

Si gonfia e rappiglia — s'allunga e assottiglia —
[quel vil viator,

Si snoda e s'annoda — dal capo alla coda — con
[lento vigor.

Per monti e piaggia

Un verme viaggia (1).

Viaggio interminabile. Tre anni impiega a percorrere l'isola di Creta; da Creta a Rodi viaggia in tasca a un canonico! A Rodi s'imbarca.... su la carogna di un gatto, che lo porta alla deriva, a spasso per il mare Egeo. E la sozza imbarcazione è accompagnata dallo sguardo del poeta come una barca di re.

Spira Volturno

Nel ciel diurno,

Di Patmo l'isola

Ecco che appar.

E sotto il buon vento

Un bel bastimento

Galleggia sul mar.

— A bordo chi c'è?

— A bordo c'è un re.

Spira Garbino

(Soffio marino):

Di Samo l'isola

Ecco che appar.

E sotto il buon vento
Un bel bastimento
Galleggia sul mar.
— A bordo chi c'è?
— A bordo c'è un re.

Ma il bel palischermo
È un micio affogato,
E il re ch'è sbarcato
È un povero vermo (1).

Parodia di certi motivi delle ballate pseudo-romantiche? Non crederei: è probabile invece che quei motivi il Boito non li sentisse se non in quel tono ironico: il rifiuto del tono serio, ormai abusato e inespressivo, sorge in noi dal coglierne così riuscita nel Boito la deformazione caricaturale. Artisticamente, cioè, è molto più serio il Boito.

Il viaggio continua; e il verme — come già ho ricordato — giunge, nientemeno, a Parigi. Finalmente capita dove Re Orso era morto.

A mezzanotte — lo scarafaggio
Incontra un vermine — sul suo sentier.
« Hai l'ossa rotte — fratel, coraggio! »
Grida beffandolo — l'insetto ner.
E il verme: « Ho corso — la terra e il mare,
« Solcai la faccia — del mondo intier.
« Cerco Re Orso » (2).

Lo scarafaggio gli indica il cimitero vicino, dove Re Orso giace da un secolo.

(1) p. 168-70.

(2) p. 172.

Il verme si trascina al sarcofago: lo trapassa a traverso il buco, poi trapassa il feretro, poi il sudario.

Passato è il sudario. — V'è dentro un cadavere!

Già il verme lo tocca!

Già sputa sul teschio!

Gli morde la bocca!

Già il morto terribile

L'avello spezzò.

Re Orso

Ti schermi

Dal morso

De' vermi!

Lontan fra le tenebre

Un urlo tuonò (1).

Da allora, a mezzanotte, un fantasma fa il giro del mondo. È il morto re che esce dall'avello, e un verme gli rode palato e lingua. Bisogna fuggirlo, bagnarsi con l'acqua santa, impugnare le reliquie che incantano gli spettri e ripetergli per scongiuro le eterne implacabili parole.

Ho avuto occasione di usare qua e là, nel riassumere la fiaba boitiana, termini musicali: era un'anticipazione di certe osservazioni che scaturiscono spontanee da una lettura attenta di quella poesia.

Già ho notato quanta cerebralità sia in questo scritto, a paragone del *Libro dei versi*, liricamente vissuto e vibrante tutto di immediatezza personale,

(1) p. 174.

pure a traverso le ispirazioni qualche volta letterarie. In *Re Orso* la negazione tristissima, a cui aveva approdato la prima poesia del Boito, viene espulsa dall'anima con un moto deciso di esteriorizzazione e proiettata su un mondo fantastico, che non ha appigli diretti col sentimento personale del poeta, il quale così può mantenersi in un atteggiamento superiore, che gli servirà certo mirabilmente a chiarire sè a sè. E l'esteriorizzazione è riuscita quasi perfetta: appena qua e là qualche riflessione o punta satirica tradisce le predilezioni o i preconcetti dell'autore. S'è vista già la satira al clero: ma v'è anche l'epigramma ai mariti cornuti.

Quando comparisse in tavola il cervo con le corna d'oro, Papiol dice:

.... il Minotauro — dal regal capo storni
Que' superbi ornamenti! — son d'oro, ma son
[corni.

E soggiunge il poeta:

(Nessun rise, alle genti — di quell'evo remoto
Parve il bisticcio troppo — scipito e troppo noto (1).

Altrove, dove parla dell'immortalità del verme, osserva:

.... ei raffigura il tempo,
Si logora e rinasce (1).

Sono le poche postille che attestano una partecipazione, direi così, riflessiva di lui alla vita dei suoi

(1) p. 125.

(2) p. 164.

personaggi: ma in quasi tutta la fiaba questa partecipazione non c'è: e la partecipazione più vera e più schietta è data dal tono, da quel suo tono tra umoristico e scettico, tra nostalgico e curioso, che si presta così bene alla caricatura come al grottesco satanico, alla descrizione pittorica come all'esasperazione dell'orrendo.

L'espressione è vissuta in questa fiaba con una intensità che richiama davvero la passione. Non si tratta qui di risuscitare le defunte e viete distinzioni fra materia e forma: si tratta invece di cogliere accanto al fervore inesaurito dell'immaginazione il travaglio assiduo di chi cerca se stesso, e si cerca proprio a traverso gli esperimenti formali, sentiti come un elemento necessario e determinante di tutto quel mondo fantastico, come una disciplina che tutto lo investe e lo organizza. E questa passione della forma, o se si vuole questa forma passionata porta in sè una decisa vocazione musicale.

La struttura, per cominciare, è quella di un vasto poema sinfonico a programma: ha le spezzature, i ritorni, i richiami che sono spontanei in un poema sinfonico o in una *suite* liberamente disegnata. Leggiamo i titoli dei vari episodi: *Antiche storie, Incubo, Constrictor, Incubo, Papiol, Incubo, Ago e Arpa, Trol, La cena*. Poi l'intermezzo storico, vorremmo dire strumentale. Poi la seconda leggenda: *Due Saghe* (cioè il preludio introduttivo di essa), *Confessione, Litania, Sudario bara e lapide, Viaggio d'un verme, Lapide bara e sudario, Lo spettro*. Si badi che al ritorno dei titoli fa riscontro il ritorno di episodi e di motivi, sia pure alterati, o, per usare il termine musicale, modulati, e che questi ritorni sostituiscono all'ordine degli episodi un ordine più spezzato, che è proprio

quello di una sinfonia, in cui i temi si possono chiamare a distanza, e possono tendere una trama serrata di evocazioni e di suggestioni là dove altrimenti rimarrebbero le scuciture dei frammenti episodici. Ora, so benissimo che questo gioco di ritorni non l'ha inventato il Boito: è press'a poco un uso in grande di ritornelli; come ritornelli più leggeri ed effimeri amavano anche, fra gli altri, gli autori di ballate più o meno fosche: e il ritornello poi veniva alla poesia colta dalla poesia delle piazze e dei campi, che non sa quasi farne a meno. Ma è innegabile che questo elemento acquisito dal canto popolare è proprio un elemento canoro, un residuo della melodia che accompagnava i versi. E il Boito lo ha sviluppato con molta ampiezza, e soprattutto lo ha messo in valore — ecco la decisa vocazione musicale — con altri elementi che sono indubbiamente caratteristici e che ci annunziano l'artista dei suoni.

Infatti a chi sappia avvertire le inflessioni musicali anche dissimulate sotto forme apparentemente estranee, non può sfuggire la ricchezza di globuli musicali in quel sobbolente e gorgogliante sangue ritmico che circola per entro le strofe boitiane. Si veda il primo *Incubo*.

Ogni notte — allo stagno — dell'orto,
Cupe e rotte — qual lagno — di morto
S'odon queste parole sonar:

Re Orso

Ti schermi

Dal morso

De' vermi.

Tre decasillabi in fila: ma i primi due divisi in tre membretti corrispondenti da verso a verso, e il se-

condo e il terzo di ogni verso uguali, e sei rime (tre rime doppie) in venti sillabe: quanti elementi canori accumulati in così poche parole! Poi il terzo deca-sillabo prepara il trapasso ritmico all'altra minuscola strofetta, che non rinunzia neanch'essa ad appoggiarsi al suo gioco di rime. Seguono tre strofe di settenari, poi di nuovo la strofetta, poi un'altra di settenari, poi quattordici quinari, e finalmente otto distici, ciascuno di un endecasillabo e di un settenario, rimanti fra loro. Questa inquietudine, questa volubilità ritmica, sembrano uscite da un libretto per musica, sembrano suggerire a ogni passo uno spunto nuovo per un nuovo tema.

Al primo *Incubo* tien dietro *Constrictor*. È la scena di Oliba che si rifiuta a Re Orso, finchè viene ghermita dal serpente fra le sue spire e travolta col re stesso in un amplesso selvaggio.

Un breve preludio: oboe? corno inglese? violoncello?

È scorsa un'ora; sulla terra bruna
Vaga la luna — tutto è sonno, pace.
Il mondo tace. — Nei caldi orizzonti
S'ergono i monti — come gruppi vari
Di dromedari.

Le rime si chiamano e si rispondono, dalle larghe cesure, e si fondono in una lentezza dolce e sommessa: non cediamo alla suggestione, non citiamo i motivi che ci verrebbero alle labbra, ridestati da un processo spontaneo di associazione. Non è il caso di perdersi in eresie e di tentare una trascrizione musicale — sia pure con temi già noti e famosi — di questi elementi orchestrali o monodici della poesia del Boito: tanto meno è il caso di accostare strofe di *Re Orso*

e frasi musicali del *Mefistofele*. Simili accostamenti non convincerebbero nessuno perchè varcherebbero i limiti dei mezzi assegnati alle due arti. Quindi le mie osservazioni riguardano la tendenza alla forma musicale nella poesia di un musicista, e null'altro: osservazioni forse anche troppo semplici e ovvie.

Al breve preludio accennato segue la scena vera e propria. Il re prega e supplica Oliba in strofe di dodecasillabi concitati, che traggono una monotonia incalzante non solo dalla cadenza fissa, ma anche dall'insistere di poche rime ritornanti due, tre volte, talora accoppiate, e son rime sonore, e qualcuna tronca: e alla fine di ogni strofa sta la stessa chiusa, a contrasto:

(Ma Oliba non move nè voce nè passo,
Par fatta di sasso;
E il Re maledetto
S'attorce sul letto).

Dalla prima di queste strofe, calma e madrigalesca, alla terza, satura di un desiderio esasperato e frenemente, l'accento si alza, come se un tema, proposto da un gruppo solo di strumenti, si arricchisse nella replica e scoppiasse poi nel pieno della terza strofa:

« Oliba! per l'atra mannaia del boia!
Oliba! pel sacro furore del Re!
Per l'acre geènna! per l'Orso e la foja!
Pei mille assassini che pesan su me!
T'accosta, o fanciulla dal sen di cammèo,
Dal crin di basalte, dall'occhio giudèo,
Non far ch'io demente ti schiacci col piè!

E via via, il sinfonismo si svolge in questo balzare di rime più difficili e di parole meno comuni, preci-

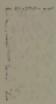
samente come se nuovi strumenti entrassero in gioco ad arricchire di timbri la perorazione sonora.

Finalmente, a questa terza strofa del re, chiusa col solito tema, diremo così, dell'impossibilità di Oliba, contrasta un rotolare serrato di ottonari, che ribadiscono, di tre in tre, con una brutale rima tronca, le spire inesorabili del serpente intorno alla stretta dei due corpi.

In quest'ordine di osservazioni il pericolo — è chiaro — sta nell'insistere, nel lasciarsi prender la mano dalla tentazione della tesi: occorre tenersi a una misura discreta, e appunto perchè si parla di un poeta che fu anche musicista, di un artista cioè che usò due forme di espressione, pur attingendo, naturalmente, a una fonte unica di intuizioni, si deve rispettare la diversità delle due espressioni, e guardarsi dal sostituire all'unità dell'ispirazione un'arbitraria unità di mezzi. Ma la tendenza musicale nei versi di *Re Orso* è innegabile, e basterà l'averla sottolineata: chi abbia un po' di capacità penetrativa potrà integrare gli esempi con l'esame di tutta la fiaba. E si avvedrà anche di due altri elementi musicali, che ricorrono costanti in questa poesia. Uno è la sintassi semplice e di solito diretta, per cui il periodare del Boito si dipana facilmente e nettamente nella successione dei versi, prestando per lo più a ciascuno di essi un frammento logico compiuto in sè, con scarso uso, quindi, di *enjambements*, eccetto che, ma non spesso, negli endecasillabi sciolti. Ne deriva una certa autonomia logica dei singoli versi, che si traduce facilmente, nella lettura, in autonomia ritmica: e non si dica monotonia, perchè la monotonia è tolta di mezzo dal frequente variare del ritmo. È invece un accrescimento di energia ritmica: si finisce

col provare l'impressione che il ritmo stesso abbia determinato l'andamento della frase, e si coglie quindi nel senso ritmico del poeta una profonda forza direttriva. Tanto più che codesta corrispondenza logico-ritmica sa adattarsi agilmente alle mutazioni del metro, e vi ha un periodare diverso per ogni metro diverso, purchè il valore sonoro del verso rimanga in tutta la sua capacità.

L'altro elemento musicale è nella lingua stessa del Boito: ma è questo un carattere di cui si potrà parlare più ampiamente dopo aver esaminato il *Mefistofele*.



MEFISTOFELE

IV.

MEFISTOFELE.

Ecco il Boito giunto ormai alla conquista di se stesso: oltre la dispersione negativa e romantica del *Libro dei versi*, senza tracce, o quasi, di una revisione intellettualistica che pure in lui dovette farsi e operare su la sua anima e la sua arte, ci ha fatto trovare intatto, riflesso nel gioco di tutto uno stuolo di personaggi, e animato dal capriccio ironico, dalla libertà fantastica, e tuttavia anche da una seria coscienza morale, il suo mondo antitetico e pittoresco, balocco leggero di una perplessità scettico-mistica, e soprattutto vissuto con passione, quasi con violenza, nelle rifrazioni di un'espressione piena di barbagli improvvisi e di mobilità ritmica, tendente senz'altro alla musica.

Dopo questa conquista il Boito dovette scendere con più piena coscienza in quel mondo del *Faust*, che già da tempo era il campo dei suoi tentativi artistici, e in cui la superba antitesi del bene e del male si accampava con accento potente, nei termini definitivi di un'eterna poesia. Il libretto del *Mefistofele* ha infatti fra tante virtù una più difficile, in opera simile, di ogni altra: la chiarezza. Il Boito

non ritagliava nel *Faust*, come aveva fatto il Gounod, l'episodio amoroso, ignorando il rimanente: non accozzava alla meglio, senza velleità di sintesi, frammenti e scene disparate, per incorniciarvi un polittico prodigioso di colore e di passione, come il Berlioz; e neppure aderiva ad alcuni sparsi momenti del dramma goethiano con anima esclusivamente lirica, come lo Schumann. Nulla di tutto questo. Il Boito, come ha conquistato se stesso, ha conquistato il *Faust*: i termini sono gli stessi nella dialettica delle sue forme artistiche come in quella delle forme del Goethe: e nel momento della chiarificazione di sè incide la chiarificazione del mondo ideale del Goethe, che lo mette in istato di grazia perfetta per accostarsi degnamente al soggetto. E ciò ad onta di quanto vi può essere di personale, di lievemente arbitrario in certe parti della sua parafrasi del Goethe: sono appunto codeste particolarità quelle che ci danno la misura della freschezza e dell'originalità dell'opera ricreata dal Boito: per esse si passa dall'arte all'arte, dopo che si è passati dall'idea all'idea.

La novità più degna di nota è designata dal titolo stesso: *Mefistofele* al posto di *Faust*, lo spirito che nega al posto della bramosia inesausta di sapere e di vivere. Questo artista, che doveva essere Faust per tutta la vita, questo instancabile cercatore del vero e del bello, sentiva il bisogno di annullarsi in *Mefistofele*. Ma intanto traeva dal dramma del Goethe la riduzione più organica e meno avara, cimentandosi anche con la seconda parte di esso e cercando che non andasse perduta quella linea ideale che ne è parte integrante, che ne è anzi l'ispiratrice feconda.

Naturalmente si parla qui del primo libretto del *Mefistofele*, di cui il secondo è un'edizione peggiorata.

E bisogna subito bandire dal nostro giudizio quel criterio semplicistico e infecondo per cui il Boito sarebbe stato costretto a sfrondare dal primo *Mefistofele* alcune parti dove la filosofia pareva inceppare la musica e complicarla di significati reconditi e inaccessibili al pubblico (1). Prima di tutto la realtà è un'altra: e il Boito nello sfrondare mise le mani un po' dappertutto; e come diboscò la scena del patto nell'atto 1º e la *Notte del Sabba* nel 2º, così soppresse la prima parte dell'atto quarto, dove la scena del Palazzo Imperiale si animava di una folla variopinta, teatrale quanto mai, e l'intermezzo fra il quarto e il quinto, *La battaglia*, un vero e proprio poema sinfonico a programma, in cui l'allegoria doveva essere assorbita nell'intuizione musicale, e la satira goethiana e boitiana contro la Chiesa, che vince la sua battaglia con l'aiuto di un imperatore imbecille e di.... Mefistofele, doveva tradursi con mezzi musicali in pure espressioni musicali. Che tutto questo fosse impossibile alla musica, senza che cessasse di esser tale, nessuno può dire, che conosca di quali prove fu capace quest'arte, rimanendo pura da ibridismi letterari. Che al Boito fallisse il risultato, nessuno può dire che non abbia udito il primo *Mefistofele*. Può darsi: ma anche può darsi che il pubblico fosse immaturo a una forma d'arte così comprensiva e profonda; può darsi infine, più semplicemente, che il Boito chiedesse troppo alla fatica del pubblico col sottoporlo a un'udizione così difficile e così lunga. E forse al giovine combattente,

(1) È l'opinione di M. RISOLI, in *A. Boito poeta*, studio introduttivo alla ristampa di *Il primo «Mefistofele» di A. Boito*. Napoli, Perrella, 1916.

che reclinava la fronte pensosa ma confermava il cuore indomito sotto l'insulto brutale del pubblico, balenò ancora una volta la formidabile antitesi che sta al fondo della nostra esistenza: lo spirito invitto che si slancia in un impeto incessante a superare tutti i limiti e a tentare tutte le possibilità, e la bestia pasciuta che si bea delle sue ruminazioni frigorose e ostenta le pastoie e i paraocchi che le misurano il passo e lo sguardo. Chi scrive per il teatro si trova poi spesso ad aver scritto per la bestia quel che credeva di aver creato per il mondo purissimo dello spirito.

Se fosse così, e se il naufragio del primo *Mefistofele* fosse stato in pura perdita per quanti hanno conosciuto soltanto il secondo, non bisognerebbe, no, imprecare alla intolleranza del pubblico (oh le facili vittorie che il pubblico decreta alla brillante mediocrità!), ma lamentare che il Boito distruggesse la prima musica della sua opera. Giudizio severo di sè? Ma l'artista giudicava severamente, più tardi, anche il *Mefistofele* emendato: e non saremo tanto ingenui da chiedere al Boito, autocritico incontentabile, il giudizio su l'opera sua! Contentiamoci quindi di non concludere, e di affermare che se il secondo libretto del *Mefistofele* raggiunse, con tagli abili e spietati, le proporzioni volute dalle necessità pratiche del teatro, ci rimise in parte l'efficacia del primo.

Poichè il primo è senza dubbio un prodigo. Come capiva tutto questa sottile e curiosa anima italiana! Come sapeva cogliere gli episodi più significativi, e in essi le battute più espressive e i nessi più essenziali, sicchè nel taglio dei suoi atti si inquadrava, per virtù di un potere straordinario di assimilazione, di coordinazione, di concentrazione, tutto intero il

valore del dramma goethiano! Neanche il potente schema dialettico che vi si innerva e lo sorregge, sfugge alla sintesi del Boito, che ha, come tutte le cose elaborate a fondo, un'apparenza di facilità e, ripeto, di chiarezza davvero sorprendente.

Il rifacimento ha scarnificato un po' tutta questa struttura sapiente e raffreddato quest'adesione entusiastica del Boito all'anima del *Faust*. Ci sono durezze e radure, squilibri e sommarietà: il poeta in quel lavoro improbo e contro genio smarrisce talvolta il dominio intimo della materia, abdica in favore di una convenzione tirannica che lo assilla e gli chiede di venire a patti con gli editori e col pubblico. È una sfortuna, ma è poi una fortuna che ancora il secondo libretto salvi tanta nobiltà e tanta poesia, e che di tanto si lasci addietro tutto ciò che l'Italia aveva prodotto fino allora! Eravamo ridotti in Italia (ma all'estero prima di Wagner le cose non andavano molto diversamente) a gloriarsi dell'onesta e insipida musa di Felice Romani, tanto per non arrossire troppo dei reati contro l'arte e il buon senso perpetrati dai vari Piave e Cammarano della bolsa libretteria nostrana! E il pubblico beveva grosso, e pareva ostentare una comoda incompetenza a giudicare dei libretti, tutto preso, com'era, dalla foga della musica. Non riuscì invece, forse, a ingollare tutto il libretto del Boito, così pregno di un insolito idealismo; mentre doveva accoglierlo festante, rifatto, sett'anni dopo, insieme con la nuova forma musicale.

Da allora il *Mefistofele* ebbe, fino agli ultimi tempi, la sorte non comune di piacere insieme alla folla e agli iniziati. Là le battaglie fra verdiani e wagneriani vennero a comporsi in pace: constato senza giudicare, perchè quelle polemiche, necessarie,

provvidenziali forse per liquidare molti pregiudizi e per schiarire i cervelli e gli animi, sgombrandoli da preconcetti e da convenzioni, erano poi fondamentalmente sbagliate, senza contare che *Mefistofele* non sarebbe più *Mefistofele* se lo si volesse ridurre a un termine medio fra tendenze opposte e contrastanti. Ma insomma il *Mefistofele*, appunto perchè opera personalissima, offriva, se non altro in senso negativo, per la mancanza cioè di tendenziosità nell'uno o nell'altro senso, un terreno neutro ai bollori antagonistici. Il profano poi intuiva confusamente che quell'opera non si rivolgeva alla parte più frivola e più superficiale della sua capacità estetica, che non esauriva se stessa in un solletichio morbido del suo florido addome di cittadino digerente: sentiva quella musica e quel dramma battergli più sù, alle porte del cuore, più sù ancora, alle pareti del cervello, e stimolare il circolo della sua vita spirituale, e toccarlo nel fondo con l'alta fecondazione idealistica che danno le creazioni del genio.

Lo so: è già necessario, ora, un certo coraggio per ripetere di questi giudizi. Il Boito è morto a tempo, perchè serpeggiava ormai, fra le schiere modernistiche, una fregola repressa di prendere a sassate e a torsolate quel buon uomo che aveva scritto, disgraziato, il *Mefistofele*, e di cacciarlo, per la porticina della sagrestia, dal tempio augusto e da lui profanato dell'arte unica e vera, quella che ha la fede di nascita posteriore all'ultima leva. Niente paura: il Boito morto ha in riserva un altro morto che lo difenderà: un morto che da vivo faceva paura: Nerone. E poi.... e poi, dopo *Nerone* potrà scoccare l'ora della demolizione: ma siccome è anche certissimo che a dieci o vent'anni dalla demolizione verrà

in ogni modo la riabilitazione, così io anticipo, a modo mio, gli eventi, e cerco di mantenermi in un punto di vista che non abolisca la storia, che non neghi i limiti che vennero dai tempi all'arte del Boito, ma che al tempo stesso ricusi di considerarlo, con procedimento arbitrario, in confronto con l'arte attuale, con l'arte a lui, fino al *Mefistofele*, estranea.

E neanche limitiamolo col ripetere il vecchio epiteto: wagneriano! Poichè di quando in quando per il Boito si rinfrescava da qualche solitario la vecchia accusa o la più recente lode — ma che lode sarebbe codesta? — di wagnerismo. Errore madornale, che si spiegava benissimo al tempo del primo *Mefistofele*, ma di cui poi il buon senso e il buon giudizio dei competenti fecero giustizia: eppure proprio l'anno scorso, pare impossibile, fra i necròlogi del Boito qualcuno ripetè quella parola.

Si poteva spiegare, ho detto, nel 1868. Wagner era intravisto in nube, era confusamente temuto, ma era ignorato. Pochi anni dopo ancora si poteva accusare di wagnerismo.... l'*Aida*! Eresie comode agli orecchianti, perchè risparmiavano loro la fatica di concretare e di definire la propria avversione alle novità e agli ardimenti, da qualsiasi parte venissero.

Il « wagneriano! » degli avversari del Boito era in sostanza una libera traduzione della grottesca accusa di Tecoppa: « Ha detto male di Garibaldi! » Gran destino, questo, di Wagner, di essere stato per un non breve periodo la testa di turco di tutte le incapacità croniche ad accettare nella musica una parola nuova! Ipnotizzati da quella forza prepotente che squassava la sua orchestra come una selva di lecci o di abeti sul capo ai sonnolenti, agli abitudinari, ai filistei, e ne

traeva voci innumere e inconsuete, e stracciava i lacci della pigrizia mentale, e poneva l'anima a tu per tu con un mondo mai veduto, denso di significazioni profonde e vasto di esperienze e di esplorazioni spirituali, gli onesti amatori della musica facile o si sentivano di un tratto sollevati, migliorati, attratti da quella trascendenza misteriosa che è il soffio della grande arte su la fronte degli eletti, o ricalcitravano contro il barbaro che li aggrediva brutalmente, senza riguardo alla santità delle loro digestioni, e lo costituivano rappresentante e responsabile di tutte le musiche che avessero osato, senza il loro permesso, uscire dal binario della tradizione, fossero gli aborti di un *minus habens* dell'arte o gli ardimenti di un genio che si mettesse risolutamente per la sua strada. Così nacque la leggenda del wagnerismo del Boito: e allora si spiegava, ma adesso !

Adesso come non vedere che il *Mefistofele* è lontanissimo da Wagner? E non è neanche contro Wagner; o meglio, non vi è lo sforzo di ribellarsi a un influsso tirannico che minacci di soffocare la personalità dell'artista: no, vi è questa personalità che si afferma libera e alta, senza ostentazione di conquistate indipendenze, per la ragione semplicissima che non potrebbe e non saprebbe respirare se non in un'atmosfera di indipendenza e di integrità individuale.

Che il Boito conoscesse Wagner a fondo, nessuno può dubitare. È anche certo che conosceva a fondo tutti quegli altri geni europei che più o meno, contemporaneamente a Wagner, ma ciascuno per la via propria, andavano compiendo il monumento della musica moderna, fondato su basi granitiche da Beethoven. E non gli potè sfuggire che la grande musica romantica sorgeva tutta da un comune lievito di modernità

inquieta e ricca. Era come una nebbia leggera e mobile che si alzava da una stessa rugiada che copriva uno stesso terreno: e la nebbia vestiva di fluctuazioni di sogno le varie luci di quell'arte, che finalmente se ne sprigionavano con impeto trionfale. Non ignorava, il Boito, che in Wagner non si esauriva il modernismo espressivo, onde si arricchiva di accenti inauditi la musica del tempo: che in Berlioz, in Schumann, perfino nei nimbi sonori che il divino Chopin inarcava sul fremere cupo della sua tastiera, vibravano a gara con l'orchestra wagneriana le voci nuove dell'espressione musicale. Nè era questa comunione un limite alla loro personalità: perchè non era uno scambio cosciente di conquiste estetiche, bensì una cooperazione istintiva a quel travaglio oscuro per cui si rinnovava la musica europea.

Non fu dunque wagneriano, come non fu discepolo di alcun altro dei grandi romantici. In un certo senso neanche si può dire che fosse beethoveniano, malgrado la sua devozione per il gran padre, malgrado le note reminiscenze di lui nella musica del *Mefistofele*. Quelle reminiscenze hanno un altro significato, e lo vedremo.

Per quanto poi riguarda il sistema drammatico di Wagner, nel *Mefistofele* non vedo tracce di tentativi volti ad assimilarselo.

Se proprio si volesse salvare a ogni costo questo wagnerismo boitiano, che con l'andar del tempo stette a cuore non meno a certi esaltatori che a certi censori, bisognerebbe ridurlo a un rispetto più severo per il valore espressivo della parola, a cui si fa corrispondere l'espressione musicale, e a un uso più largo e più vario della polifonia. Ma la prima era una vecchia aspirazione della musica teatrale anche

prima di Wagner (basti ricordare Gluck), e la ricchezza polifonica trovava un po' tardi matura l'Italia per la sua conquista, dopo che già aveva trionfato e trionfava, non come tendenza, ma come pratica acquisita, nel classicismo e nel romanticismo tedesco-francese.

A ogni modo è interessante il paradosso, tutto boitiano, del prologo dell'opera. È a pezzi chiusi e staccati, ma trattati come tempi di sinfonia. Polifonia sì, ma senza la melodia continua di Wagner; taglio di pezzi all'italiana sì, ma senza l'incorniciatura melodrammatica, cui viene sostituita la struttura sinfonica. Tutto questo ci dà subito il senso di una magnifica sicurezza di sè, di una piena padronanza nello scegliere i propri mezzi espressivi, di un'indipendenza che non conosce imposizioni o influssi estranei.

Difatti i quadri successivi sono costruiti ciascuno in modo tutto proprio e tutto diverso; ma una vera costruzione l'hanno tutti, secondo lo schietto senso latino della misura e dell'euritmia. Ci accorgiamo allora che lo schema paradossale del prologo non è il capriccio di uno spirito bizzarro, ma rientra nella logica geniale di una forma artistica nuova e seria e consapevole. E ritorniamo al libretto ispiratore, al dramma, al contrasto ideale che sta alla radice di tutta questa creazione, e la sentiamo chiusa in una serrata unità che comprende così l'idea generatrice come la successione degli episodi, come la fusione delle note umane, divine e sataniche, come lo sfarzo coloristico, come l'abbandono del canto alla piena della passione. Per la prima volta l'Italia aveva un musicista che aveva scritto da sè il proprio libretto: e l'esperimento era riuscito tale da toglier la voglia di più lavorare sui libretti degli altri. Invece.... la-

sciamo andare! Ma è indubitabile che questo giovanissimo artista nel *Mefistofele* non lasciò intentata nessuna parte del suo vasto e alto programma idealistico: trovarvi delle lacune, ora dopo qualche decennio, è facilissimo: basta appigliarsi a minuzie tecniche e dimenticare la formidabile concezione unitaria e la forza espressiva, basta porsi dinanzi all'opera del genio con l'anima del grammatico; e si intende che la grammatica novissima, per quanto liberissima, per quanto antigrammatica, non vale più dell'antica se si confonde con tutta l'arte, se nega lo spirito in nome della lettera. Anche il *Libro dei versi* e il *Re Orso* da un pedante potrebbero venir colti in fallo di violata armonia, per versi duri senza necessità, per rime forzate, per stranezze a freddo: ai giorni nostri qualsiasi verseggiatore di buon gusto le saprebbe agevolmente evitare. E poi? Poi ricorderemo ancora che Wagner sollevava il canto immortale della *Norma* di contro ai detrattori scolastici, offesi dalle lacune della tecnica belliniana!

Il *Mefistofele* ci chiede pertanto, prima di tutto di non essere inariditi o *blasés*, poi di aderire ad esso con una forma insolita di adesione: è addirittura una specie di collaborazione quella che ci attira verso quest'opera originale e sempre fresca, che ripudia le vie battute e si complica di un conflitto di idee. Ma il conflitto di idee si è risolto interamente nella forma poetico-musicale: la musica e le parole si sono compenetrate a vicenda, e hanno vivificato in un plasticismo rilevato e diretto tutto ciò che si chiudeva nell'allegoria della secolare leggenda. Riconosciamo al Goethe il merito primo di questa realizzazione umana e drammatica: non si toglie per questo al Boito il gran vanto di averla integrata con più effi-

cacia di qualsiasi altro musicista, senza irriferenze, senza deformazioni, senza rinunce.

Nasce così la grandiosità scolpita del prologo, che è già tutto un cozzare di forze avverse, le une, quelle del bene, cantanti in una serenità celeste che fa pensare al verso di Dante:

Nè fiamma d'esto incendio non m'assale,
l'altra, quella del male, vocante a scherno in un tonare incomposto che ha tutto l'eccesso dell'impotenza. Sboccia poi la gaiezza popolaresca della *Domenica di Pasqua*. E poi *Il patto*, dov'è così placido l'incanto della notte nel cuore di Faust, e così appassionata la sua dedizione al sognato attimo bello e fuggente. Poi il quartetto del giardino tra scherzoso e amoroso. Poi la farragine un po' plerica della *Notte del Sabba*, coi suoi colori tetri e i ritmi a volte danzanti, a volte calcati e secchi, e gli accordi duri, sino alla fuga selvaggia della ridda infernale. Poi lo strazio del pianto di Margherita, e la limpidezza del *Sabba classico*, e la mestizia solenne dell'epilogo.

Su questa trama i personaggi stendono le loro anime: anime, non idee, perchè la sintesi ideale nasce dal tutto, e dal comprensivo accento della musica stessa, che ha in sè a tratti una religiosità di inflessioni, come di chi si accosti ai grandi problemi della vita: religiosità palese non solo nei canti angelici, ma anche negli aneliti di Faust a un'attività superiore, specie nel canto dell'epilogo.

Mefistofele, protagonista, è il solo che al posto dell'anima chiuda in sè una forza bruta e negatrice, intenta a corrodere e a dissolvere quanto gli passa vicino. Quindi musica volutamente opaca, volutamente contorta, rumorosa, spavalda. Contorta egualmente,

opaca e grottescamente presuntuosa è la parte di Wagner, che il Boito fa parlare pedantesamente in stile fugato. E' un'altra forma di aridità, non l'aridità terribile di un demonio reietto dal mondo dei buoni ma dominante ancora un mondo di forze bieche e delittuose, si l'aridità di chi si chiude nella grettezza del suo piccolo cervello e della sua piccola scienza, e rinuncia alla vasta esperienza del cuore. Il Boito sa schizzare da maestro la piccola figura di Wagner, come sa impiantare superbamente quella satanicamente grande di Mefistofele: ma non esaurisce in esse la sua forza creativa. Di contro, in piena luce, ecco emergere i canti dolcissimi di Faust e di Elena, ecco sgorgare singhiozzante la nenia di Margherita: ecco quest'artista prima scettico e negatore dare accenti di una purezza e di un'intensità rare alle forze serene della vita e dell'amore, agli aneliti dell'arte, all'angoscia tragica della madre colpevole e pazza.

Ci ricordiamo allora di un Boito melodico e so-
spiroso che avevamo colto a tratti nel *Libro dei versi*
e perfino in *Re Orso*, di un artista delicato e mesto,
che smentiva di quando in quando il ghigno del
negatore beffardo, e nella nostalgia dell'ideale trovava
una dolcezza insolita di canto. Quella larga umanità
del dramma goethiano, quel tentare tutte le corde
del cuore, a trarne le risonanze più varie, dovette
rivibrare nel Boito come una viva simpatia este-
tica per l'amore, per la passione, per le veementi
aspirazioni ideali. Si trovò allora più ricco, e potè
cantare anche gli affetti più soavi e i più tremenda-
mente dolorosi che trepidavano o gemevano nelle
scene del Goethe. E si salvò dal pericolo di fare del
Mefistofele uno scheletro senza vita, un secco duello
fra Dio e il diavolo, che avrebbe miseramente affo-

gata in uno schema marionettistico la viva e varia umanità di quel dramma. Non fu una conquista del Boito l'avere fuso nel libretto episodi disparati e di tono diversissimo, chè gliene veniva il suggerimento dal dramma stesso e dall'ambizione di appropriarsene la maggior parte possibile: bensì fu sua conquista essersi interessato a tutti gli episodi in egual grado e con pari capacità espressiva, dando così la misura di un genio maturo e di una curiosità insaziabile e feconda.

Anzi il linguaggio musicale integra ormai perfettamente quella creazione espressiva che si è già colta in *Re Orso* come una vera passione di artista: elemento necessario e vivo della sua personalità di poeta e di musicista, nel *Mefistofele* assume forma definitiva. E' tempo quindi di accostarsi ai mezzi espressivi, così personali e così interessanti, di quest'opera.

La musicalità del libretto è già una premessa efficacissima alla varietà e alla pienezza della veste sonora. Non è più la melodiosità indifferente e uniforme che il Romani aveva ereditato dal Metastasio e che in sostanza mancava di carattere: e neanche è la melodiosità raffinata, estenuata, che ci accarezzzerà l'orecchio in tanta poesia moderna, fino al Pascoli, nel quale l'onda del canto assottiglierà in un'evanescenza fluttuante i singoli valori sonori. No: una poesia come quella del Pascoli potrà prestare ottima ispirazione a qualche compositore modernista: al Boito non avrebbe offerto sincerità di suggestioni. Gli occorreva proprio la poesia di *Re Orso*, addirittura, come si è veduto, orchestrata: e quest'orchestrazione poetica si ritrova infatti ancor più sviluppata nel libretto del *Mefistofele*.

Anche qui la stessa mutabilità e ricchezza ritmica, il repente variare di tono, le modulazioni di motivi

lirici, le rime fitte, bizzarre, schioccati: anche qui la stessa sintassi rettilinea che asseconda la successione regolare e autonoma dei versi. Un esempio: è la seconda strofa del dolcissimo canto: *Lontano, lontano, lontano*:

M'appare sul cielo sereno
Ricinta d'un arcobaleno,
Specchiante il sorriso del sol.
La fuga dei liberi amanti,
Migranti, speranti, raggianti,
Dirige a quell' isola il vol.

Dove quel verso: « Migranti, speranti, raggianti » moltiplica le rime e moltiplica il ritmo di tre sillabe nel verso di nove, traendo da esso il massimo effetto musicale. Anche nel *Mefistofele*, finalmente, quel curioso impasto linguistico che, accennato di fuga nel chiudere l'analisi di *Re Orso*, importa che sia qui definito con qualche attenzione.

Il Boito, audace e ribelle, quando occorra, alla santità della tradizione metrica, non rifiuta, in *Re Orso* come in *Mefistofele*, i metri più vietati, a cui dà un risalto nuovo solo per il fatto che li incastra fra altri nuovi o dissonanti. In verità i nostri vecchi metri lirici dovevano resistere a ben altre novità: dovevano salvarsi fin su la soglia della rivoluzione metrica del Carducci, al quale parlò sempre viva la tradizione, ereditata, attraverso il Prati, dal Manzoni e dal Parini. Ma poi una nuova vita viene a questi metri precisamente dal personalissimo linguaggio boitiano: il quale a sua volta si compiace di vocaboli strani o preziosi, ma al tempo stesso accoglie parole comunissime, rime venerande, e perfino qualche zeppa abbastanza disinvolta. Quindi ci avvolge di impres-

sioni svariatissime, e il variare delle impressioni si traduce in un variare di effetti estetici. Sono tanti impreveduti che solcano la passività della lettura e vietano all'andamento ritmico di esaurirsi nella monotonia consuetudinaria: mentre ci lasciamo cullare torpidamente e stiamo per abbandonarci alla lieve ebetudine dell'effetto consacrato, una parola insolita, un suono imitativo amorosamente suscitato ci riscuotono di colpo e ci pongono di fronte a un ritmo nuovo dove avevamo creduto di risentire una vecchia cadenza priva di interesse. È un eclettismo sereno, testimonio del suo spirito umanistico, che amava tutta la nostra lingua, fino a richiamare in vita, se occorreva, le *rámora* e altre parole arcaiche, e tutta la nostra metrica, pur tentando nel quarto atto la novità degli esametri e degli asclepiadei. Si ensi poi alla ricchezza onomatopeica che questo eclettismo gli consentiva: ricchezza più evidente ne *La notte del Sabba*, e più larga nel primo *Mefistofele* che nel secondo; e che poi nel *Falstaff* diverrà un'orgia pazza, un carnevale di diavolerie imitative. A codesto effetto cospirava la tendenza del Boito, pure così abbondante consumatore di sdruciolati, a render piene le parole sdruciolate: *ùpupa* diventa facilmente *upùpa*, *Sàtana* diventa *Satàna*, *occupa* si muta in *occùpa*.

Così svaria e si snoda in molteplici atteggiamenti, così si dirada e si addensa in una mobile dovizia d'impasti questo originale linguaggio boitiano, opera legittima di uno dei più sottili e sapienti virtuosi di combinazioni verbali e di giochi ritmici che abbia avuto la storia della nostra poesia. Bisogna fare l'orecchio a codeste novità, coglierne la vita sintetica, e allora ci si sente disposti ad accettare certi contrasti recisi di tonalità diversissime, inquadrandoli

nel dinamismo di quella personalità espressiva, che si afferma veramente con la forza di un imperativo sonoro.

Ora, questo imperativo sonoro doveva trovare la sua integrazione nella musica, e la musica era dell'autore stesso dei versi. Nulla di strano se anche nell'impasto musicale troveremo le stesse caratteristiche che nell'impasto verbale.

Il Boito dunque non è un musicista raffinato nel senso comune della parola, nel senso cioè che usa esclusivamente forme di espressione difficili e rare e nuove; no, il Boito è un raffinato a modo suo. Rifiuta i preconcetti e l'unilateralità, trova che un patrimonio di mezzi sonori tramandato da una storia gloriosa non si può nè si deve ripudiare tutt'insieme: trova che in certi momenti la frase più semplice, l'accordo più comune convengono più che l'elaborazione studiata o il cromatismo esasperato, e si vale così di una illimitata varietà di mezzi con un senso di opportunità e di misura, che è il documento della sua autentica aristocrazia di gusto.

Ecco la *Domenica di Pasqua*, che si apre con un'ostentazione di semplici accordi perfetti, di *do* e di *sol*, dov'è già la luminosità festiva e senza pensieri della scena. E poco dopo l'orchestra si diverte a giocare a rimbalzello con le cinque note, *do re mi fa sol*, in un senso e nell'altro, con ingenuità fanciullesca. Lo stesso giochetto su le cinque note si ripete all'irrompere degli stregoni su la scena nella *Notte del Sabba*; quegli stregoni che poi non sanno balbettare, insieme con le streghe, che una nota sola, varia per le varie voci, per dire: « Siamo salvi in tutta l'eternità ». Nudità espressive, tutte queste, strettissimamente coerenti alle situazioni. E chi si

accorge della povertà convenzionale dell'accompagnamento dell'aria « Dai campi, dai prati », o dell'altra « Colma il tuo cor d'un palpito »? Sentiamo soltanto trionfare il canto su qualsiasi velleità orchestrale, trionfare in una purezza infinita d'ispirazione, germinata dal cuore della poesia. Eppure lo stesso musicista si era già impadronito dell'orchestra nel prologo, per trarne robuste sonorità; e se ne impadronirà un'altra volta per intonare la travolgente ridda infernale. Ma poi tornerà a sollevare su la tragedia della follia e del delitto il canto straziante di Margherita, sospeso a un'intatta fermezza di linea, anche nello svincolarsi del *maggiore* dal *minore*, e nel ripiombare scorato dal *maggiore* nel *minore*; anche in quei melismi sulle parole *vola via*, che non hanno nulla di comune coi vocalizzi del vecchio melodramma, fusi come sono con l'ispirazione e con la parola. E' proprio un'indipendenza totale quella che può permettere al Boito tanta dovizia e tanta varietà di mezzi tecnici, dai più elementari ai più complessi, senza la preoccupazione mai della modernità per la modernità, ma anzi con tanto rispetto per gli effetti nuovi e rari da non volerli sciupare dove non corrispondano alle necessità del dramma e della parola. Superba lezione agli istrioni di ogni risma e di ogni tempo!

E' stato osservato che i mezzi dinamici più usati dal Boito furono il crescendo e la progressione, a cominciare dal coro « Ave Signor degli angeli e dei santi », dove crescendo, progressione tonale e ritmo incalzante si fondono insieme in un effetto irresistibile (1). Bellissima è anche, sul finire del prologo, la

(1) C. GATTI, *Il « Mefistofele » di A. Boito alla Scala in L' Illustrazione Italiana* del 24 novembre 1918.

progressione che precede l'ultima ripresa del coro stesso. Aggiungiamo a questi elementi un modulare frequentissimo e ricco, anche all'infuori della progressione, se pure mancante a volte di quella morbidezza a cui ci hanno abituato più tardi le virtuosità squisite della musica più recente. Finalmente ricordiamo la vivacità e la mutabilità ritmica, che, dai versi passando nella musica, si arricchisce di mille trovate e si sfrena, quando ne è il caso, in giri vorticosi, pieni di colore e di suggestione imitativa. Specialmente trionfa il ritmo nella *Domenica di Pasqua* e nella *Notte del Sabba*.

Rimarrebbe a dire una parola di quelle famose reminiscenze beethoveniane, che han sempre costituito un *enigma forte* per gli amici e per gli avversari del Boito. Eppure il caso è semplicissimo.

Che fosse casuale la riproduzione di uno spunto della *Sonata a Kreutzer* in *Dai campi, dai prati*, e di un altro spunto della *Sonata per pianoforte op. 7.*, pure di Beethoven, in *Forma ideal purissima*, non è da pensare neppure un momento. Sono proprio idee trasportate di peso da musiche notissime: quindi volutamente. Precisamente lo stesso il Boito soleva fare nella poesia con frasi, emistichi, versi di Dante.

Si noti che in un poeta così colto come il Boito non ho avvertito ricordi di altri poeti, se non un emistichio del Petrarca e nel *Nerone* uno del Carducci: ma quanto Dante! A cominciare da qualche frase nel *Libro dei versi*, poi crescono le, diremo così, citazioni nel *Re Orso*; speseggiano nei due *Mefistofele*, specie nel primo, e appaiono anche in *Otello*, nel *Falstaff* e in altri libretti (1). Fa con Dante insomma quel

(1) Perfino in una didascalia del 3.^o atto dell'*Otello*

che i poeti umanisti di ogni tempo, fino al D'Annunzio, fecero con poeti precedenti, di varia età e di varia indole, valendosi di modi loro per arricchire la propria poesia. Con Dante solo il Boito praticò questo espediente, sia che a nessun altro poeta intendesse abdicare menomamente la propria libertà di artista, sia che lui solo riconoscesse ormai così proprio di ognuno di noi da considerarne comune il patrimonio poetico. Che c'è di strano se il Boito, con infinitamente maggior discrezione, usò lo stesso criterio riguardo a Beethoven? se al Dante della musica prese alcuni versi musicali, espressioni ormai di una lingua che era diventata di dominio comune per quanti si sentissero come il Boito, come qualsiasi altro musicista vero, assorbiti nel mare senza sponde di quell'arte infinita?

A questo forse si riduce il beethovenianismo del Boito: benchè il Torrefranca osservi che il Boito riasimilò « attraverso il Beethoven quei germi di italicità che il grande sinfonista aveva svolti e che l'intuizione di quell'artista acuto e sensibile ritrovava « inconsapevole » (1). È certo però che dove il Boito canta, canta con un'ampiezza di respiro e con una continuità di linea, senza ritorni e senza spezzature, che non era consueta su le nostre scene: e poichè una disciplina beethoveniana la dovette pure subire, è probabile che gliene sia rimasta qualche traccia inavvertita in quella capacità di trarre da un sem-

leggiamo queste parole: *or sì or no si senton le parole*, che è quasi testuale un verso di Dante. E nel *Mefistofele* si trova *trasumanar, io mi sobarco, a frusto a frusto* ecc.

(1) F. TORREFRANCA, *G. Puccini e l'opera internazionale*. Torino, Bocca, 1912, p. 42.

plicissimo spunto una larga e potente melodia. Ma non esageriamo: non riduciamo a una derivazione di scuola quella calda ispirazione che creava i canti ricordati più sopra, e che per il secondo *Mefistofele* tesseva su placidi accordi il nostalgico duetto: « Lontano, lontano, lontano! ».

Il Boito volle nel *Sabba classico* dar vita sonora al simbolo goethiano che in *Faust* ed *Elena* raffigura « l'arte classica e l'arte romantica congiunte in un glorioso connubio, la bellezza greca e la bellezza alemanna sfolgoranti sotto una stessa aureola, glorificate in un palpito istesso, generanti una poesia « ideale, eclettica, nuova e possente » (1). Fu questa nel Boito un'aspirazione sincerissima (2): fondere le due arti e le due poetiche, il classicismo e il romanticismo, in nome di un eclettismo che in lui, spirto nomade ed erede di due stirpi diverse, è spiegabilissimo. Fortunatamente questi programmi nell'arte vera hanno poca importanza: l'arte vera è tale all'infuori di ogni programma, e se è eclettica lo è inconsciamente, mentre non può mai ricondursi a una limitazione di nazionalità o di razza, senza che qualche cosa della sua essenza sfugga e svapori in un'astrattezza inafferrabile.

Perciò, nell'impressione che ci lascia il *Mefistofele*, poesia e musica, il connubio sognato dal Boito entra

(1) Nota all'atto 4°.

(2) Si ricordi a questo riguardo la lettera di Wagner al Boito, in cui si accennava a una possibile alleanza del genio musicale italiano col germanico.

assai poco: sentiamo sì che vi si armonizzano e vi si fondono note diverse, sentiamo che intorno all'antitesi tra la forza del bene e quella del male il Boito ha colto attentamente anche tutta l'umanità folleggiante, amante, dolorante che il Goethe aveva suscitato dalle sue pagine grandi; sentiamo che dai quadri dell'opera, ben squadrati e divisi, si esprime una sintesi chiara e fervida e appassionata del dramma, una sintesi che culmina nel nobile *Epilogo* e donde ci piove nell'anima, con l'eco dell'ultimo sospiro di Faust, un anelito insaziabile verso le vette supreme dell'ideale. E tutto questo non è solo in Goethe, è anche, in gran parte, nell'opera genialissima di Arrigo Boito, che la nostra predilezione vorrà viva per lungo tempo ancora, finchè non cessi l'amore e l'orgoglio delle cose belle. Scrutiamo a fondo l'anima di quest'opera: vi ritroveremo noi stessi, noi viantanti oscuri del destino, legati a questa nostra umanità drammatica e contraddittoria, divisi fra torbide visioni di peccato e sereni inviti di virtù, sospesi sempre fra la vertigine degli abissi e il palpitare luminoso del cielo.

DA MEFISTOFELE A NERONE

V.

DA MEFISTOFELE A NERONE.

Quel duetto « Lontano, lontano, lontano » era stato scritto dapprima per l'*Ero e Leandro*, che poi il Boito, volto a nuovi ardimenti, non aveva più musicato, abbandonandolo ad altri. Produzione questa, dei libretti per altri, che in parte almeno è interessante, benchè costituisse per il Boito, prima ch'egli entrasse nella vita e nell'arte del Verdi, un espediente pratico per superare difficoltà economiche. Nacquero così, dopo *Ero e Leandro*, *Amleto*, *Un tramonto*, *La Falce*, *Gioconda*, *Pier Luigi Farnese* e altri ancora.

È noto che Barnaba della *Gioconda* e Ario farne di *Ero e Leandro* continuano Mefistofele e Re Orso e annunziano Jago. È sempre l'elemento antitetico, negatore, che fischia il suo *no* in faccia all'amore, alla bellezza, alla virtù, alla vita. Questa continuità attesta la partecipazione del Boito alle vicende che intrecciava in codesti libretti: come la verseggiatura e la ricchezza verbale attestano sempre vigile quel-l'epicureismo sonoro così costante nella sua poesia e nella sua musica.

Curioso è a questo riguardo il libretto di *Ero e Leandro*, che precedette il *Mefistofele* e si può con-

siderare il primo saggio veramente compiuto che il Boito componesse in tal genere. Non credo che sia, come vorrebbero alcuni, una bellezza. C'è della convenzionalità nell'azione: ci sono riempitivi, durezze, lambiccature nell'espressione. I caratteri, tranne quello di Ario farne, mancano di vera consistenza. C'è una stridente dissonanza tra episodi lirici che arieggiano ancora il formulario antico, e altri che forzano la nota originale: la quale è poi intrisa più che mai di arcaismi voluti e senza vita. Il che non significa che non se ne possano trarre frammenti di grande freschezza e soavi carezze di verso, quali il Boito saprà sempre trovare nei momenti di abbandono: e basti ricordare il prologo dolcissimo, che forse a taluno ha fatto pensare che tutto il libretto fosse così:

Canto la storia di Leandro e d'Ero
Su cui son tanti secoli passati

• • • • •

La falce è un'ecloga leggera, con una nota di orientalismo assai vago e una comune intenzione allegorica: anche qui estrosità ritmica, ricerca verbale, e qualche parte tirata via: così nell'altra ecloga *Un tramonto*.

Più nota assai, per la fortuna dell'opera del Ponchielli, è la *Gioconda*. Fu spontanea la scelta del soggetto, attinto, come già *Il Giuramento* scritto dal Rossi per il Mercadante, all'*Angelo tiranno di Padova*, di Vittor Hugo? Quel pessimo dramma a ogni modo, se poteva avere una veste che in qualche guisa giustificasse l'inverosimiglianza e l'assurdo di tante atrocità, di tante falsità, di tanti eccessi a freddo, la poteva avere appunto nel melodramma: ma nel melodramma inteso all'antica, come una forma con-

venuta e oleografica che falsificava teatralmente la vita. E il libretto del Boito non sfugge a questo destino: si salva però per il carattere di Barnaba, in cui il birro Homodei dell'*Angelo* rivive più sobrio e più vero, con in corpo anche lui la sua parte di Mefistofele e di Re Orso, e per la grande e interessante abilità della sceneggiatura, come per il consueto dinamismo espressivo.

Ma fra il *Mefistofele* e i libretti per l'*Otello* e il *Falstaff* c'è un'opera del Boito, che merita particolare attenzione: ed è *Basi e bote*.

È una festosissima commedia lirica per marionette che l'autore si proponeva di musicare, forse per straniarsi alquanto da quella sua atmosfera delle grandi antitesi ideali, e lasciare che il suo estro bizzarro si sfogasse in forma decisamente comica, senza rinunciare a spargere questa forma di paradossi e di squisitezze verbali. Purtroppo il lavoro rimase a mezzo: nè riusciamo a immaginare come il Boito avrebbe fatto sospirare in musica Rosaura e Florindo, folleggiare Arlecchino e Colombina, brontolare Pantalone e.... tacere Pierrot.

Ma il libretto è un esempio unico di padronanza rapida e piena della nuova materia, di immedesimazione totale con il mondo arguto e brillante e pittoresco delle maschere, di magnifica, ricca, colorissima e boitianissima lingua veneziana. Anche in *Basi e bote* il verso sa pungere e ridere e sa accarezzare: e quando punge e ride svaria per mille accenti e scatti imitativi, per mille richiami di rime peregrine e di ritmi balzanti e trascinanti: e quando accarezza serba tutta la grazia tenera e la malizia leggera che sono le inimitabili qualità di quel dialetto.

La storia è più agile e fluida che originale: le

solite maschere nei soliti atteggiamenti vivono i soliti casi tradizionali. L'originalità è in certi episodi gustosi nei quali il Boito sembra spassarsela mattamente con le sue creature: un esempio è quel Pierrot, servo di Pantalone, personaggio muto, che si ficca in una gondola per paura di Arlecchino, suo rivale fortunato presso Colombina, e viene inviato da Arlecchino, dentro la gondola stessa, alla deriva giù per il rio, e finisce poi inzuppato da capo a piedi e al ritorno santamente bastonato.

Ma la festa grande è nelle parole: ecco una sfilata caratteristica di epiteti in rima:

Se ti xe un fiantin macaco
O bislaco, o fiaco, o straco.

e un'altra di verbi bisbeticamente imitativi:

El me scalda, infoga, impissa,
El me rosega, el me spissa.

Bravura che diventa mirabile nella *Canzone della Spatola* di Arlecchino. La quale è poi *L'arte de missiar ben la polenta e de metarghe el tocio*. Bisognerebbe riportarla per intero, come esempio di virtuosismo metrico e idiomatico, di festività irresistibile. C'è tutto il riso del Boito, che ha l'aria di prendere un po' per il naso il lettore e di costringerlo a girarsi di qua e di là e a godersi una ridda di girandole variopinte.

Che gusto, che zogie!
La bogie, la bogie!
La va, la galopa,
La sbrufa, la s'ciopa,

La va per de sora!
La sbrodola fora!
Portème in cusina
Farina! farina!

I versi d'amore sono di una grazia incomparabile: maliziosa e carezzosa la canzone di Colombina: « Colombina ga un gatin ».

Nel secondo atto la commedia si fa anche più interessante. Mentre l'intreccio, abile e svelto, è condotto su i soliti intrighi di Arlecchino per favorire gli amori suoi con Colombina e quelli di Florindo, suo signore, con Rosaura, contro l'ostilità di Pantalone, mal servito da Pierrot, e dopo che i *basi* e le *bote* hanno coronato una notte assai mossa, il poeta comincia a farsi avanti anche lui, infiorando l'azione di gustose intenzioni parodiche. Nella seconda scena entra Florindo e fa la parodia.... di se stesso, accentuata dal contrasto con Arlecchino. Questi bada a cuocere le uova in tegame, e interrompe coi suoi commenti gastronomici, rivolti a Colombina, le svenevolezze eroico-sentimentali di Florindo, che, credendosi solo, declama il recitativo e poi viene alla ribalta a cantare la cabaletta. Chi lo accompagna è Arlecchino, grattando il formaggio, col ritmo della grattugia. Questa bizzarra parodia (tale anche nel convenzionalismo delle strofette, che arieggiano i vecchi libretti) doveva naturalmente conseguire tutto il suo effetto in qualche trovata musicale.

Un'intenzione analoga è là dove Pantalone, costretto da Arlecchino, finto dottore, a gargarizzarsi con acqua e aceto, « gira per la scena gargarizzando « con rapidi gorgheggi simili ai vecchi vocalizzi di agilità ».

Complicazioni, sdoppiamenti, ritorni critici nel vivo della rappresentazione artistica più gioconda e più spensierata: tutto questo è proprio il Boito, che riaffaccia, tra i mascherotti arguti di Pantalone e di Arlecchino, il pizzetto ironico di Mefistofele, di un Mefistofele lisciato e addomesticato, fattosi umano del tutto, e pago di trovare da negare e da deridere anche nella vita di tutti i giorni, anche nelle più serene e umili forme dell'arte.

I libretti boitiani per Giuseppe Verdi non hanno, nè possono avere soltanto un valore d'arte. Sono due modelli del genere, soprattutto *Falstaff*; ma sono anche le due manifestazioni più note dell'amicizia devota che il Boito dedicò all'autore dell'*Aida*.

Non lamentiamo che codesta intimità abbia nocito al Boito e a noi, allontanando il *Nerone*, che in nessun modo, vivo Verdi, avrebbe dato al pubblico, e che anche per questo maturava così lentamente. Sono lamenti buoni per chi crede alla potenza di codesti motivi occasionali: mentre è probabile che il Boito in tanti anni avrebbe compiuto il *Nerone* egualmente, se tale fosse stata la sua vocazione: e se lo trascinò a rilento è da credere che avrebbe fatto altrettanto senza pur conoscere il Verdi.

Piuttosto io vedo nella dedizione del Boito al Verdi, per il quale giovanissimo aveva avuto parole irriverenti, un'altra efflorescenza di quella stupenda finezza spirituale che ci colpisce in tutta la vita di lui. Potevano gli altri, anche minori, dare l'assalto al successo con tutte le armi, buone o men buone, dell'arrivismo reclamistico, dove non potevano giungere con la forza

dell'arte: egli si chiudeva nel suo studio severo, in compagnia dei grandi che amava, e gran parte di sè la dedicava, devotamente ma discretamente, senza rumore, senza vanità, al patriarca di S. Agata.

Nè il Boito, ammiratore profondo del Verdi, diventava verdiano: nè il Verdi si curava di boitizzarsi; rimanevano così l'una di fronte all'altra codeste due personalità così diverse, a integrarsi, a migliorarsi, ad approfondire insieme l'arte comune, ma salvando interamente se stesse.

È indubitato però che nel Boito il Verdi trovò finalmente un librettista degno di lui, dirò meglio, un librettista degno dell'arte.

Tutti sanno quale calamità fossero i più dei libretti verdiani, illogici, arbitrari, frammentari, convulsi: la sua musica irruente e piena dei contrasti più vivi pareva incurante di una trama psicologica coerente e compatta, di una vita organica, di una coscienza tragica (1). Toccò al Boito portare, sotto le ali dello Shakespeare, vita, coerenza, carattere in quello scompiglio selvaggio. E ve li portò con la sua solita finezza da gran signore, affrontando il problema difficilissimo di ricondurre il *pathos* shakespeariano nei limiti del libretto d'opera senza togliere al dramma nulla di essenziale, ma anche senza negare al libretto il tributo della propria personalità così viva e indipendente, senza infine rinunciare, per l'*Otello* almeno, a quel tanto di convenzionale che potesse aiutare l'incontro solenne della musica di Verdi con la poesia di Shakespeare.

(1). V. A. GALLETTI, *I libretti musicali del Verdi*, studio premesso a G. RONCAGLIA, **G. Verdi**, Napoli, Perrella, 1914.

Così nell' *Otello* pecca di ibridismo boitiano la trasformazione del carattere di Jago, in cui filtra l'eredità sinistra di Mefistofele, di Barnaba, di Re Orso; di ibridismo verdiano sia lo sviluppo accordato a scene d'insieme e di colore, a scene corali: brindisi, tempeste, inni, sia l'inversione delle scene del terzo atto, a fine di subordinarle al gran concertato.

Ad onta di questo il duetto d'amore col quale si chiude il 1º atto, in parte intessuto di reminiscenze del soppresso 1º atto shakespeariano, è un'aggiunta soavissima. E tutta la parte drammatica è abilmente sfrondata e contratta, con una concitazione di accenti veramente efficace. Ma il dramma culmina nell'atto 4º, in cui tutto il *pathos* è concentrato, con profonda intuizione di poeta-musicista, su la morte di Desdemona e poi su quella di Otello: il rimanente è episodico, accennato nelle parti essenziali, a sorreggere la catastrofe. Prima la mestizia lirica delle scene del salice e dell'*Ave Maria*; poi, con l'entrare di Otello, l'incalzare sempre più serrato del dialogo, rotto, esasperato, a brevissime battute, fin quasi all'ultimo.

Nel *Falstaff* gli ultimi avanzi delle formule, degli schemi, svapornano in una forma organica liberissima e amorosamente sentita, che ha per sola legge la festività, per solo limite la fedeltà alla commedia dello Shakespeare. Ma entro quei limiti l'arte del Boito si muove con una padronanza creatrice che ha del prodigo. Sopprimere qualche personaggio, contrarne due in uno, tagliare episodi non necessari, sviluppare qualche monologo: tutto questo lavoro, fatto con discrezione e abilità innegabili, gli mette fra mano, al posto di una lunga commedia, uno svelto melodramma giocoso in tre atti, ben costruito e vibrante ancora di vita shakespeariana. Allora il Boito sembra impa-

dronirsi un'altra volta di questa riduzione, e ricrearla con una veste verbale ricchissima e festosa, che supera tutte le prove precedenti del poeta.

Nell'*Otello* la sua virtuosità espressiva era balzata ancora brillante e diffusa, tentando i toni più diversi, e tutti improntandoli di una grande energia o di viva commozione o di freschezza pittorica.

Ma nel *Falstaff* il Boito supera se stesso. Si leggano nel 1º atto i quartetti delle comari e i simultanei quintetti degli uomini, con tutto quel rotolare di studiate rime sdrucciole, con quella *verve* ritmica e quell'abbondanza verbale.

E questo schioccare di razzi nel 2º atto:

Gaje comari di Windsor ! è l'ora !
L'ora d'alzar la risata sonora !
L'alta risata che scoppia, che scherza,
Che sfolgora, armata
Di dardi e di sferza !

E quella scorbutica sfilata di epiteti in bocca a Ford: « pagliardo, codardo, sugliardo, scanfardo, pap- « palardo, scagnardo, falsardo » !

E quel bel campionario di verbi, divisi tra Ford e Cajus:

Se t'agguento ! Se ti piglio !
Se t'acciuffo ! Se t'acceffo !
Ti sconquasso ! T'arronciglio
Come un can ! Ti rompo il ceffo !

E intanto, in mezzo alla scena indiavolata, che s'introna di parole eteroclite e buffe, sospira agile e tenero l'idillio di Fanton e Nannetta.

Qualche volta il parossismo delle allitterazioni e

delle cacofonie giunge a un eccesso senza scopo, come nel monologo di Falstaff a principio del 3º atto: il buon vino — dice Sir John —

dal labbro
Sale al cervel e quivi risveglia il picciol fabbro
Dei trilli; un negro grillo che vibra entro l'uom
[brillo.

Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etero al trillo
Guizza e il giocondo globo squilibra una demenza
Trillante! E il trillo invade il mondo ! ! !....

Qui siamo non più nella commedia, bensì fra i tormentati giochi verbali che tanto piacevano al Boito.

Ma nella scena finale del parco di Windsor, quando Falstaff viene malmenato dai diavoli e dai folletti, la tregenda ritmica e sonora, pur toccando i limiti estremi, serba una perfetta spontaneità, come se le parole più impensate e le rime più curiose e le pi-roette più vertiginose scattassero da quella stessa foga irresistibile che travolge tutti i personaggi e inonda di gaiezza e di riso la scena.

Eppure il poeta medesimo, che in questo finale sparava tanta abbondanza di riso su l'ebbrezza sfrenata della scena, aveva saputo poco prima miniare il bel sonetto di Fanton e di Nannetta, col cesello di uno *stil nuovo* rimodernato, e aveva cullato in un ondare di voci melodiose il racconto di Alice:

Quando il rintocco della mezzanotte
Cupo si sparge nel silente orror

Così il Boito aveva cimentato la sua arte di poeta alla prova più ardua. Ma la commedia vi si adattava.

Tolto il carattere originalissimo di Falstaff, che il Boito sostanzialmente mantenne con fedeldà, gli altri personaggi, così numerosi, così mobili, così dispersi nell'intreccio della commedia, non si prestavano facilmente a una caratterizzazione vera e intima: strumenti, più che altro, di un giocoso intreccio, si prestavano bensi a venire riempiti dal Boito di una vita nuova, che tutti li vestisse di una nuova atmosfera: la vita dei suoi ritmi indiavolati e del suo linguaggio pittoresco, l'atmosfera delle schermaglie verbali e delle rime litigiose o solidali. Il Verdi vi si ritrovò d'incanto, e su quella magnifica trama sonora impiantò la sua potente commedia musicale.



NERONE



VI.

NERONE.

Arrigo Boito aveva cominciato a pensare al *Nerone* fin dal 1862. In quell'anno, ritiratosi, dopo il viaggio a Parigi, a Mystki in Polonia, patria della povera madre sua, scriveva a un amico di Milano: « Me la « passo alla moda di Gian Jacopo, e fantastico de' « mostruosi lavori nel cervello. E in questo momento, « per farla ridere, sono sotto l'influsso magnetico di « Tacito, e medito un gran melodramma che sarà « battezzato con un terribile nome: *Nerone* » (1).

Il dolore per la madre perduta lo angosciava in quei giorni: ma da quel dolore il giovane ventenne traeva un forte proposito di superarsi, di migliorarsi, una vasta nobiltà di ambizioni: è questo, se lo sappiamo accogliere in noi, il triste dono e soave delle nostre più crudeli sventure.

Che poi il proponimento del Boito abbia convissuto nell'animo di lui con tutta l'altra sua attività artistica, senza mai concretarsi decisamente, e solo più tardi, lentamente, faticosamente, si sia avviato

(1) Cit. da G. CESARI, *A. Boito*, in *Rassegna Italo-Britannica*. Milano, 1918, n. 3.

all'attuazione, che per noi lasciò compiuta nel testo poetico, rimanendo ancora un velo ambiguo intorno alla musica, non è un fatto strano né nuovo: basti ricordare come *Faust* fece compagnia al Goethe per quasi tutta la vita. E il modo come egli concepi e trattò il soggetto scelto ci fa comprendere anche meglio quanto immenso lavoro dovesse costare al Boito l'esecuzione dell'opera, ritardata anche a ogni passo dalla punta ostinata di quel suo spirito autocritico, da quel sapiente e crudele tormentarsi in un paragone sconfortante fra la bellezza sognata e la imperfezione dell'attuazione pratica.

L'ingenuità, la petulanza, la superficialità andavano a gara a spronare al lavoro il lento e muto meditatore di *Nerone*: noi non possiamo, per il rispetto dovuto a ogni natura vera d'artista, se non constatare nel Boito una tempra così fatta e accettarla come fu. Una tempra — diciamolo ancora — aristocratica, che non scambiava la quantità della produzione con la qualità, e che viveva certo la sua vita spirituale intensa e profonda e feconda, anche se codesta attività non si traduceva in un getto continuo di opere offerte al pubblico.

Il pubblico potè trovare un po' di sfida nell'atteggiamento schivo del Boito e nella sua riluttanza a darci, vivo, il *Nerone*, quasi con l'aria di appellarsi senz'altro alla posterità. Ma aveva torto: nè sfida, nè posa, ma un modo certamente personalissimo di intendere l'arte come di intendere la vita.

A ogni modo è certo che a rendersi conto interamente del *Nerone* occorre attendere la musica. Quanto al testo poetico della tragedia, abbiamo una critica, diremo così, autorizzata dal Boito stesso: non autorizzata prima della pubblicazione (*l'arte del soffietto*

era ignota a quel nobile spirto!), ma riconosciuta dopo — il che è più significativo — con una lettera di caldissimo consenso del Boito al critico. La lettera fu pubblicata dopo la sua morte (1), e aggiunse così il Boito in persona a quanti già consideravano poderoso il saggio del Giani (2).

Il Boito si meravigliava di tanta industria, di tanta sapienza e di tanto acume messi nell'esame della sua tragedia: come il Giani dal canto suo si era meravigliato che alla preparazione del dramma avesse presieduto un fervore ansioso di indagini che ricordava il Flaubert.

In verità il romanticismo non spronò il Boito — come altri romantici, specie tedeschi — a una libertà rappresentativa che trasfigurasse la realtà storica e leggendaria e la rivestisse di un significato particolarissimo, di un simbolismo complicato. Questa concezione lirico-romantica del dramma, legittima come altre, non fu però quella del Boito. Il suo lirismo prepotente, ineliminabile, il Boito lo afferma in altro modo: in quell'inabissare tutto se stesso nel mondo dei tempi neroniani, in quel rivivere profondamente, perdutamente, quell'età di transazione fra il paganesimo corrotto e fastoso e la nuda purezza del cristianesimo nascente, in quel moltiplicare le antitesi e i contrasti, per un abito invincibile della sua natura, ma soltanto dopo una larghissima ricerca erudita che gli porgesse contrasti ed antitesi come documentati dalla storia o dalla più diffusa leggenda.

(1) È pubblicata in *fac-simile* a pp. 540-43 della *Rivista Musicale Italiana*, 1918, fasc. 3°-4°.

(2) R. GIANI, *Il «Nerone» di A. Boito*, Torino, Bocca, 1901. È un estratto della *Rivista Musicale Italiana*.

Così l'età di Nerone, e nel centro di essa l'imperatore crudele e codardo, splendido e falso, istrione incorreggibile, dovevano apparire — e appariranno, confidiamo, nell'opera compiuta — come un mondo ricostruito e rievocato dalla lontananza della storia, ma nel tempo stesso come una visione intensamente e sottilmente sentita di tutte le note di alta o bassa umanità che in quell'età potevano risonare dai quattro punti cardinali di questa nostra divina e satanica natura mortale.

Il testo poetico, che solo conosciamo, non è se non il tramite fra la visione complessa, accesa, caldissima dell'artista, e la sua piena estrinsecazione, che troveremo nell'integrazione musicale. Di qui la necessità di esser guardinghi, di non eccedere nel chiedere alla poesia ciò che essa stessa probabilmente volle consegnare alla musica sorella.

Poichè, soltanto a leggere le ampie didascalie del testo, si comprende che la concezione teatrale del Boito è stata altrettanto vasta e magnifica quanto quella poetica. Wagner non è passato invano su le forme della scena musicale: non perchè il Boito abbia l'aria di accoglierne la riforma drammatica (ricondurre in ciò il Boito a Wagner, come fa il Giani, mi sembra prematuro (1)), ma perchè l'esempio di Wagner, dopo la falsità fieraiola e la grandiosità di princisbecco della convenzione meyerbeeriana, aveva insegnato a sfruttare sì tutti i mezzi di rappresentazione teatrale, ma con rispetto a un'estetica nobile e coerente e alla logicità dei rapporti espressivi.

(1) È bene osservare che su questo il Boito nella sua lettera non si pronuncia.

Ora il Boito giungeva al *Nerone* con una personalità ormai ricca di intuizioni immaginose, con un'abbondanza e una varietà di mezzi estetici, poetici e musicali, quali pochi potevano vantare eguali; finalmente con l'intatta ed elastica vigoria di chi si è cimentato tutta la vita coi colossi e non si è smarrito o estenuato o disperso nelle chincaglierie da sallotto o nei rableschi galanti.

Soltanto per questo riguardo nel *Mefistofele*, nell'*Otello*, nel *Falstaff* si possono ravvisare gli antecedenti salutari del *Nerone*: perchè del resto fra quei libretti e la tragedia ultima v'ha un netto distacco. Quelli erano condotti su drammi preesistenti e si mettevano volutamente su le orme del Goethe o dello Shakespeare: questa si costituiva come creazione totale della fantasia del Boito e come efflorescenza vivacissima della sua cultura.

E la qualità più ammirabile di questa tragedia è l'assenza del composito, dell'accozzato, la dissimulazione perfetta delle suture che servirono al poeta per farne un organismo estetico. C'è una compattezza infrangibile, invece, una coerenza, che attesta come la materia storica e leggendaria sia stata laminata ed elaborata fino al limite estremo, attraverso un procedimento che l'ha saputa creare un'altra volta. In fondo, certe critiche superficiali e facilone che accolsero l'apparire del *Nerone* dovettero da un lato lusingare l'autore: si criticava il *Nerone* come un'opera di approssimazione realistica, appunto perchè se ne aveva l'impressione di una sintesi fantastica che avesse rinunciato ad approfondire il dato della realtà. Ci voleva l'industria analitica del Giani per mettere a nudo la costruzione pazientissima, dottamente complessa, della tragedia; e allora si vide che il peccato

di avere eccessivamente fantasticato era, se mai, dalla parte dei critici: il Boito, per conto suo e dal suo punto di vista, offriva ai loro colpi una corazza inattaccabile. Ancora una volta, senza volerlo, l'artista arguto e silenzioso si era fatto beffe del prossimo.

Il che risponde coerentemente a quanto si è detto delle altre opere di lui. Epicureo della cultura, indagatore insaziabile di ogni squisitezza letteraria e di ogni curiosità storica, egli aveva già portato codesto abito, diremo, umanistico nella sua arte anteriore: e si è visto come non rimanesse mai un elemento estraneo, sovrapposto, ma anzi vi introducesse una nota vissuta, perfino appassionata, quasi una dialettica espressiva, animatrice di tutte le forme. Nel *Nerone* questa caratteristica dell'opera boitiana è in sostanza riaffermata e rialzata di un tono: cade qualsiasi residuo di spigolature dilettantesche nei solchi della cultura e rimane un possesso concreto, preciso del materiale storico. La vita storica, dai libri degli antichi pazientemente assorbita in lunghi anni di ricerca e di studio, e diventata vita stessa dello spirito boitiano, rifluisce in tutta la sua interezza nelle scene della tragedia, dove la fedeltà del carattere storico e la sincerità dell'accento lirico si fondono in una indivisibile unità. Tanto che nello studiare la tragedia non è possibile, sotto pena di cadere in gravi storture, scindere l'esame della ricostruzione storica da quello dell'espressione drammatica: e questa è già forse una garanzia che l'opera d'arte è pienamente riuscita. Ma per poterla affermare tale bisognerebbe, ripeto, poterne studiare anche la musica.

Che nel *Nerone* sia ancora un po' di Re Orso, di Mefistofele, di Jago, di Barnaba, si può anche ammettere: nel senso che il Boito, anche volgendosi alla storia, scelse uno dei più schietti geni del male che la storia gli porgesse, e così diede un compagno a quelle figure malefiche che aveva predilette nelle altre opere sue.

La figura di Nerone, del resto, aveva tentato altri poeti, fin quasi dall'età a lui contemporanea. Ma l'*Ottavia* di Seneca l'aveva inaridita nel formulario scolastico; il *Britannicus* del Racine l'aveva ammorbidente fra sospiose svenevolezze da cortigiano galante; l'*Ottavia* dell'Alfieri ne aveva gonfiato la mostruosa crudeltà fino all'astrattezza, in obbedienza a un programma politico; il *Nerone* del Cossa l'aveva imborghesita e impoverita, traendone un tipo di filodrammatico coronato; il *Paolo* del Gazzoletti l'aveva abbozzata felicemente, ma non più che abbozzata (1).

Bisognava ritrarne la complessità ripugnante ma innegabile: e bisognava suscitarle attorno la vita di Roma, con tutte le sue raffinatezze, le sue pompe, i suoi pervertimenti. Questa civiltà il Boito penetrò fin nell'intimo: « e ne chiese l'immagine, meglio che alla riflessa narrazione degli storici — agli *Annali* di Tacito, ai ritratti di Svetonio, alle deche di Dione Cassio, all'antologia giudaica di Giuseppe Flavio — alla commossa rappresentazion dei poeti, all'ingenua testimonianza degli indotti, all'ardente lirismo delle

(1) V. GIANI, op. cit. pp. 4-56.

« leggende anche tarde — alle pagine di Seneca, di Lucano, di Petronio, di Persio, di Giovenale, di Marziale, agli scritti di Clemente Romano, d'Ireneo e di Giustino, alle lettere apostoliche e all'Apocalisse » (1).

Nella tragedia ha gran parte Simon Mago, che il Boito trae dalla leggenda e dalla storia nello stesso tempo, per comporne una mirabile sinistra figura di ciurmadore astuto, vile e crudele, degno del suo imperatore, artefice perfino dell'incendio di Roma. Una corruzione diffusa e abbiettissima, uno smarrimento completo di qualsiasi seria concezione della vita: un decadere dell'arte nell'artificio, un imperversare di superstizioni, di imposture, di fanatismi: e di contro a tutto questo, di contro al disfarsi di una civiltà immemore di sè, l'alba radiosa della storia cristiana: in questo quadro si muove la tragedia del Boito, che inscena il clamore delle folle come l'idillio amoroso, il fasto orientale dei riti di Simone come gli inni soavi dei primi cristiani. E in mezzo balza la figura di Nerone, « retore e malvagio, pazzo e crudele, superstizioso e beffardo, traviato artista e ridevole poeta, infinto fin nei terrori e mentitore fin ne' rimorsi, perseguitato dalle ombre e sprezzator degli iddii, istrione e corego, Cesare e Anticristo, trionfatore de' contemporanei e sacro al vituperio dei venturi » (2).

Nell'inizio della tragedia, su la via Appia, Nerone, dopo l'uccisione di Agrippina, chiede a Simon Mago i riti espiatori del suo delitto. Simone poi vorrebbe comprare da Fanuèl, dolce figura di missionario ve-

(1) Ibid., p. 57.

(2) Ibid., p. 75.

nuto dalla Palestina, il dono del miracolo. Fanuèl rifiuta: di qui l'odio di Simone contro i cristiani. Placata la Nemesi, Nerone, esitante, è spinto da Tigelino a Roma, dove entra in trionfo.

Nel 2º atto Simone appare nel suo tempio fra idoli misteriosi e misteriosi riti. Vi giunge Nerone per vedervi una dea, misteriosa anch'essa. La dea è Asteria, una fanciulla di Cirene, accesa di passione per Nerone, presa dal fascino della sua crudeltà. Già su la Via Appia gli era apparsa nelle tenebre, cinta di serpi, ed egli l'aveva scambiata per un'Erinni. Ma essa, tradita dal suo amore per Nerone, scorda la sua parte di Dea. Nerone allora devasta in un'ebbrezza di gaia distruzione il tempio, e condanna Simone a volare nel Circo il giorno delle Lucarie. Simone promette: gli basta che quel giorno scorra sangue cristiano. E si reca egli stesso (3º atto) nell'orto dove i cristiani si raccolgono a sera. Prima di lui vi compare Asteria, e vi s'incontra con Rubria, la fanciulla amata da Fanuèl, e che con lui divide nella tragedia la soavità di una natura ardente, pura, generosa. Fra le due donne segue una breve scena, bellissima: Asteria subisce l'incanto della parola evangelica, così insolita per lei, ma poi se ne va, sospinta dal suo dèmone. Rubria vorrebbe salvare Fanuèl dalla cattura certa, perchè Asteria ha annunziato l'arrivo del Mago: senonchè Fanuèl vuole prima sapere da Rubria il peccato che ogni sera le fa abbandonare improvvisa la preghiera dei cristiani per correre altrove. Intanto sopraggiunge Simone, e Fanuèl è preso e consegnato ai pretoriani.

Il 4º atto ha luogo nel Circo. Le donne cristiane son condotte a morire, trascinate dai tori, piagate dai sagittari, sbranate dai cani. Fanuèl pure è condannato.

Rubria che l'ama e che, convertita alla fede nuova, non ha però mai abbandonato il culto di Vesta (ecco il suo peccato), tenta di salvarlo. Scoperta, è dannata anch'essa. Senonchè sul tumulto frenetico del Circo sovrastano grida improvvise di terrore: è l'incendio appiccato dai seguaci del Mago. Crolla il Circo; e nello spoliario Fanuèl trova il cadavere di Simon Mago e raccoglie le ultime parole di Rubria che gli spirà fra le braccia.

Questa chiusa del 4º atto è quanto di più tenero, di più melodioso, di più commovente abbia scritto la penna del Boito: ma nel 5º atto la potenza tragica e l'originalità di lui si affermano di nuovo con energia singolarissima. C'è qui la fusione di due tragedie. Nerone, lieto del magnifico incendio, protrae la notte banchettando coi suoi cortigiani nel suo teatro scoperto. Dopo il banchetto e le danze lascive Nerone, su lo sfondo grandioso e terribile di Roma che arde, si fa a recitare le *Eumenidi* di Eschilo, presentandosi come Oreste. Dapprima segue fedelmente il testo greco: ma allorchè il coro prorompe nel grido: « Matricida! », Nerone cade in delirio. Si cerca di richiamarlo al testo: invano. Nell'arco della porta appare lo spettro di Agrippina. L'imperatore, in preda alle furie, atterrisce il coro, che fugge: gli spettatori gli si avvicinano ansiosi. Egli scorge Erculeo, colui che avventò il primo colpo di mazza sul capo di Agrippina: lo trascina su la scena, e rievoca tutti i particolari del delitto. I convitati fuggono anch'essi: sola gli si erge dinanzi Asteria, con un gruppo di serpi in pugno. Nerone delirante la scambia per un'Eriinni: tenta di ucciderla, ma il fragile pugnale da scena gli si spezza fra mano. Intanto si levano voci lugubri che annunciano la dissoluzione del mondo. E assistiamo a poco

a poco a una nuova Apocalisse: le figure dei mosaici che ornano il proscenio si trasmutano nei cadaveri delle Dirci straziate nel Circo; è un viluppo tragico di corpi di donne e di fanciulle. Nerone si stringe, voluttuoso e tremebondo, ad Asteria: ella gli si abbandona, beata, e si trafigge con una piccola lama. Risorgono le voci: gli spettri delle vittime assediano l'imperatore. Raggiunto dall'incendio, crolla il muro del teatro imperiale: nello squarcio appaiono le luminarie degli orti coi cristiani che ardono, legati ad alti pali. E Nerone cade svenuto, fra gli squilli celesti e le maledizioni implacabili degli spettri.

Questa catastrofe, se avrà trovato una veste musicale pari alla grandiosità della trama scenica, apparirà una delle più potenti concezioni che sieno balenate ad artista nostro. L'enfasi convulsa del Guerrazzi ci aveva dato qualche cosa di simile, per esempio nel sogno di Malatesta, sul finire dell'*Assedio di Firenze*, sogno guizzante tutto di apocalittici orrori e tonante di minacce fragorose: ma era proprio un sogno e nient'altro, diluito in un frigidismo simbolico e in un arbitrio di faticosa costruzione che ci davano il fastidio di un'appiccicatura molesta. Il 5º atto del *Nerone* è ben altro. Nel leggerlo ci coglie più che mai l'insoddisfazione di non conoscere per intero l'opera del Boito, perchè a ogni battuta, a ogni parola avvertiamo suggestioni profonde, ancora inespresse, che il musicista avrà certamente tradotte in arte vi-

talè e luminosa (1). C'è un passaggio dal reale all'ideale, dal concreto al simbolico, da un cozzare di passioni a un contrasto di età storiche, che dà la misura della maturità e della profondità raggiunte dall'artista. Nulla della bieca umanità di Nerone si perde in questa catastrofe: gli spettri, le voci, gli squilli sono una proiezione, una obbiettivazione dei moti confusi di quell'anima satanica; eppure sono anche, al tempo stesso e con immediata evidenza, un'affermazione di ideali nuovi e alti, un annunzio di tempi migliori. Sicchè sarebbe superficialità il trovarvi soltanto una di quelle scene a forti antitesi, a rilievo prepotente, che tanto convenivano al temperamento dello scrittore: bisogna riconoscere invece che in queste scene, e in generale in tutto il *Nerone*, il contrasto dei mondi avversi e la lotta delle passioni affiorano, oltre che dal temperamento del Boito, da una vasta meditazione della materia, ardentemente rivissuta, mirabilmente plasmata, che nell'idealizzazione dell'arte genera un potente dramma di coscienza. « Il « contrasto » — osserva il Giani — « si svolge per « diversi modi, potentissimi tutti: tra la dottrina vera « e la falsa; tra la superstizione e la fede; tra la lus- « suria e l'amore; tra l'ebrezza di godimento e di « dominio, e l'ardor di sacrificio e di rinuncia; tra « la decadenza che si rispecchia e si compiace nel « Cesare, e il presentimento dell'avvenire che si esalta « e si affisa in Dio » (2). E obbedisce anche a una

(1) Bisogna osservare però che, a quanto pare, il B. ha soppresso interamente, per la rappresentazione, il 5.^o atto. V. G. OREFICE, *A. Boito*, in *Rivista d'Italia* del 31 luglio 1918.

(2) Op. cit., p. 79.

serrata unità questa tragedia, che s'inizia su la via Appia tra voci lontane di cantori e voci misteriose di maledizione e di tristo presagio, e si chiude tra i finti terrori della scena e i terrori arcani realmente vaganti e tonanti intorno al capo del matricida.

A tale costruzione artistica coopera, abbiamo detto, una dottrina vastissima: perfino nei riti, nelle figurazioni, nelle formule di Simon Mago confluiscono le varie eresie con le loro forme autentiche e coi loro linguaggi: come nei canti cristiani e nelle loro preghiere riecheggia la parola dei testi sacri, e Fanuèl rievoca il sermone su la Montagna, e Rubria la parabola delle vergini sagge e delle vergini folli, e Fanuèl ancora le lettere degli apostoli.

E pure fra tutto questo materiale storico la materia umana vive e si muove con l'autonomia delle cose veramente e pienamente create. Dureranno sempre nel nostro ricordo, dopo letto il *Nerone*, la figura gentile e sdegnosa di Fanuèl, quella soavissima di Rubria, quella ermetica di Asteria, quella sinistra di Simon Mago: dureranno perchè, grazie a Dio, la storia e l'erudizione non le hanno sciupate, perchè sono vive e non astratte, perchè viva e non astratta fu sempre per il Boito anche l'erudizione stessa.

Durerà, soprattutto, Nerone; che non ha nulla di tipico, nulla di generico, che si determina e si concreta a ogni nuova scena, che s'incarna in una rilevata coerenza, senza incrinature e senza allumature.

Degenerato, sì, ma un degenerato che non si confonde con gli altri. Istrione, sì, ma di un istrionismo che in lui è diventato seconda natura, e che lo trae a falsare perfino i sentimenti originariamente più sinceri dell'animo.

Lussurioso fino al sadismo, megalomane crudele, codardo, egli sovrappone poi a codesti vizi una sua estetica, decadente anch'essa e pervertita, che non l'abbandona mai, e a cui chiede la giustificazione dell'opera sua. Mentre riconosce come unica legge della vita il proprio capriccio estraneo a qualsiasi concezione morale, obbedisce invece a codesta stravagante mania pseudo-artistica, che lo fa muovere ed agire nel mondo come su la scena, che lo spinge a voler riprodotti nel vero le immaginazioni dell'arte, che lo rende incapace di distinguere il sogno dalla realtà, che lo spinge alle contraddizioni più strane.

Di qui la paura che incute a Nerone lo spettro materno, nelle prime scene della tragedia: paura, e non rimorso. Si accinge a seppellirne i resti, non per affetto o per rimpianto, ma solo per placarne l'ombra con riti propiziatori: terrore superstizioso, e non altro. E la superstizione lo fa declamare su la fossa materna, contaminando reminiscenze eschilee con artifici di pessimo gusto. E chiude l'orazione fredda, studiata, enfatica, col paragonarsi da sè a Oreste! L'esaltazione istrionica si accresce quando, poco dopo, i cantori dionisiaci intonano i suoi mediocriSSimi versi: da questo momento Nerone dimentica il delitto e si concede, esultante e vanitoso, all'ebbrezza del trionfo popolare che gli si accalca d'attorno.

Nel tempio di Simone, dinanzi ad Asteria, che crede una dea, la sua follia di grandezza lo prende un'altra volta:

Oh! duolo! Una immortal tu sei!
Donna ti voglio e anelante nei fremiti
Fieri del bacio!! Ah! ch'io non maledica

La tua Divinità!! Già il sacrilegio
Portai su Vesta allor che a forza avvinsi
Rubria, vergine sacra, a piè dell'ara....
Ma delitto più nuovo e assai più forte
Consumerò !!

L'oracol grida invan su me, non temo.
Vedi che inerte giacio agonizzando
Sotto i tuoi piedi.... Ah! dammi il bacio.... il bacio
Blando.... lento.... che muor col sogno e bea
L'alma.... e dissonna il senso.... Oh! Amore.... (1).

Lussuria e delitto si accoppiano qui in una sola ambizione, in un solo orgoglio, in un unico sogno: il sogno di un pazzo pervertito e crudele. Ma appena Asteria gli si rivela donna, tutta l'accensione di Nerone si agghiaccia. E Nerone, dimenticate tutte le sue superstizioni, si dà a devastare le immagini dianzi così temute, si abbandona alla crudeltà dell'istinto, e condanna senz'altro Simone al volo fatale, e Asteria a finire nel vivaio dei serpi. Poi sale con la cetra sull'altare, s'atteggia come l'*Apollo Musagete*, e canta!

Più avanti, nel Circo, ecco di nuovo in lui l'artista di teatro; questa volta il Boito lo presenta tutto affaccendato, nell'*oppidum* del Circo, a ordinare, a dirigere, a sollecitare lo svolgimento degli spettacoli: e quando passano le Dirci, Nerone le contempla avidamente ed esalta con parole deliranti la scena dell'atteso supplizio.

Della catastrofe stupenda si è già detto: culminano in essa la complessa, raffinata falsità e la cru-

(1) pp. 99-102.

deltà dell'imperatore. E culmina anche quella sua retorica pretensiosa e ciabattona, che lo fa baloccare perfino nel delirio con esibizioni stucchevoli di ritagli scolastici e di reminiscenze classiche.

Poichè la caratterizzazione verbale non è la qualità meno importante della creazione boitiana: verbale e ritmica.

Sappiamo come il Boito si servisse volentieri, prima del *Nerone*, di un linguaggio pittoresco, ricco e screziato di possibilità e di stranezze, antico e nuovo o rinnovato, mirabilmente vario, e come da esso i ritmi diversi, vecchi e nuovi anch'essi, traessero nuove capacità di effetti impensati. Ora nel *Nerone* il contributo delle bizzarrie verbali è assai più contenuto che, non diciamo nel *Falstaff*, ma anche nel *Mefistofele*: e anche qui agiva la suggestione della precisa determinazione storica. Ma quanto carattere in questo vario linguaggio, quanto coerente mutare da un personaggio all'altro! Ricercato, appunto, e spesso strano quello di Nerone, fastoso quello di Simon Mago, semplice e soave quello dei cristiani, misterioso e sognante quello di Asteria.

L'endecasillabo sciolto, usato nel dialogo discorsivo, si alterna poi con altri metri e con altri ritmi. I cristiani parlano sempre in quei versi sillabici e rimati, che dovevano affermarsi negli inni della Chiesa: i pagani invece in endecasillabi sciolti, o in esametri, in trimetri giambici, in tetrapodie logadiche, in tetrametri trocaici catalettici, che il Boito sa imitare mirabilmente dai metri antichi, non al modo del Carducci, ma appoggiandosi agli accenti delle parole e sostituendo all'arsi la sillaba accentata, e l'atona alla tesi. E ricama su questo ricco tessuto ritmico con allitterazioni, con rime al mezzo, o con

artifici tutti suoi caratteristici, per cui una serie, ad esempio, di endecasillabi si potrebbe leggere egualmente come una serie di settenari.

Eppure tutta codesta sottile elaborazione espresiva è dissimulata anch'essa mirabilmente come l'elaborazione ricostruttiva del dato storico: noi leggiamo e sentiamo il getto caldo dell'opera d'arte che c'investe con una totalità prepotente di vita e di espressione, e ci vieta di analizzarne i complessi elementi:

Ecco la fosca confessione di Asteria:

È il mio Nume e lo adoro! A notte cupa,
Quando negli antri del funereo suolo
Vagolo al pari di piagata lupa
Ululando il mio duolo,
Io lo invoco! Egli è l'Angelo crudel
Che popola di spettri le tenèbre,
Che scuote sulle plebi infami ed ebre
Il sublime flagel.
Dalla gran Sirte, dove il flutto latra
Contro l'avel di mia stirpe Cirena,
Venni alla fiamma, povera falena,
Della sua gloria sfolgorante ed atra! (1).

Ed ecco Simon Mago che chiede a Fanuèl il dono dei miracoli:

Guarda quaggiù: Pel sangue che l'inonda
L'arca d'oro di Cesare sprofonda,
Furibonda ruina e precipizio;
Plebi nefande confuse nel vizio
Plaudono a Roma che canta e che crolla.
Tremano tutti: Cesare, la folla,

(1) p. 22.

Le coorti. Fischìò negli angiporti
Già il greculo rubel. Cadono i morti
Nel Circo e cadon nel triclinio i vivi
E i Numi in ciel! (1).

E il dolcissimo addio di Fanuèl ai cristiani, prima
di darsi in mano alle guardie:

Vivete in pace e in concento soave
D'amore, mani aperte alla carezza.
Sia sulle vostre labbra il bacio e l'Ave
E l'allegrezza.
Siamo al vespro del mondo, all'ora incerta,
Non cessate d'orare;
Forse doman sarò come un'offerta
Sparso sovra l'altare.
La giornata è compita
Pel fratel vostro e il suo carco depone.
Voi camminate in novità di vita
Ed in pienezza di benedizione.
Quando torna la sera,
Col mesto incanto delle rimembranze,
Unite anche il mio nome alla preghiera,
Unite anche il mio nome alle speranze (2).

Versi cullati da un molleggiare di tenere cadenze,
che chiamano la musica a integrarne la profonda
espressività: e sono superati ancora da quelli che ac-
compagnano la morte di Rubria fra le braccia di
Fanuèl. Non importa che siano abbastanza conosciuti:
sono i più belli che il Boito scrivesse e però è im-
possibile non citarli.

(1) p. 59.

(2) p. 138.

RUBRIA.

Narrami ancora, mentre m'addormento,
Del mar di Tiberiade, tranquilla
Onda che varca in Galilea.

FANUÈL.

(*quasi cullandola*)

Laggiù,

Fra i giunchi di Genèsareth, oscilla
Ancor la barca ove pregò Gesù.
Quella cadenza placida di cuna
Invita a stormi i bimbi sulla prora....
Dormi quieta, dormi.

RUBRIA.

con un filo di voce

Ancòra.... ancòra.

FANUÈL.

Lenta salia dal Libano la luna,
Era quell'ora in cui sorgon gl'incanti....

RUBRIA.

Ancòra.... ancòra....

FANUÈL.

Uscian le turbe erranti
Per la lunare aurora ; udiasi allor,
Nel vespero, vagar parole pie
Di pace e voci oranti....

RUBRIA.

Amore! Amor!

FANUÈL.

E per le vie di Mägdala, fra i fior,
Cantare infanti e sospirar Marie (1).

L'amore, la morte, la fede; tutte le grandi ispirazioni dello spirito hanno lasciato cadere la loro gemma sonora, il loro mesto sospiro in questo calmo fluttuare di incantesimi e di armonie: sentiamo sgorgare dall'intimo del verso una nota sottile: è l'annunzio di uno spunto musicale che ci prende anche dinanzi alla nuda parola. Musica generata in un dialogare sommesso dalla profondità di due spiriti, ai quali parla veramente una voce alta di verità e di poesia. Si chiude così il ciclo della coscienza che si è svolto tortuoso e interrotto nel corso del dramma. Su la coscienza torbida di Nerone, grave di tutte le impurità straripanti dal decadente paganesimo, su quella di Simone, trafficatore di tutti gli equivoci e di tutte le superstizioni, su la coscienza di Asteria, prigioniera ancora di un'ambigua malia, su quella di Rubria, divisa fin qui da un conflitto istintivo in cui si suggella il contrasto delle età, si erge con Fanuèl e con Rubria stessa, deterza dalla morte, il crepuscolo purissimo della coscienza cristiana, che leva sul mondo la parola divina della fratellanza e del sacrificio.

(1) p. 193-194.

Sentiamo che la misura di tutti i valori è rinnovata: dov'era un cinico imbestiar di lussuria o uno spasimo morboso di perverso desiderio sentiamo tremare l'accento dell'amore che si sublima e si assorbe nella morte: dov'era un imperversare di eccidi crudeli cogliamo il trapasso sereno di un'anima che ha conquistato la verità: dov'era il cozzo degli errori e delle eresie avvertiamo il palpito di una fede profonda e invitta, che trascende la bieca insidia delle potenze del male e si affida con certezza alle vittorie avvenire. Anche la parola getta via tutte le complicazioni e gli amminicoli e si afferma nuda e schietta, come la parola di una coscienza senza macchia e senza veli. È proprio passato sul mondo di Nerone, col soffio potente di una forza purificatrice, un alto messaggio di bontà e di poesia: il messaggio di Cristo.

E qui la tragedia potrebbe anche finire, se fosse la tragedia del cristianesimo nascente. Ma è la tragedia di Nerone; e l'ultimo atto ci porrà di nuovo dinanzi a tutte le sopravvivenze del triste mondo neroniano, per esaltare ancora, ma questa volta nella veemenza di un contrasto grandioso, veramente tragico, la fede nuova che si battezza nella sublimità del sacrificio.



CONCLUSIONE



VII.

CONCLUSIONE.

Un commemoratore del Boito annunziava possibile in alcuni cori del *Nerone* l'aleggiare dello spirito del Palestrina e l'eco di altri nostri grandi dimenticati (1). Quanto sia fondata questa ipotesi, non so: so che nessuno come il Boito era in grado di distinguere l'esumazione dal rinnovamento, pure attingendo alle più gloriose tradizioni italiane, e che anche nella forma musicale riscontreremmo in ogni caso che egli seppe salvare se stesso attraverso le rielaborazioni erudite. Più in là non si possono spingere le nostre congetture: perchè, anche a voler desumere dalle forme del dramma poetico, per via di analogia, un qualche vago schema di forme musicali ad esse coerenti, si correrebbe il rischio di vedere poi tutte le nostre previsioni scompigliate dal colpo d'ala del genio, che è esso solo in possesso della forma dell'opera propria.

Riandando ora tutta l'arte di questo singolare genialissimo musico-poeta, la sentiamo investita da un'onda calda di passione, tanto più impetuosa quanto

(1) A. LUALDI, *A. Boito, un'Anima*, in *Rivista Musicale Italiana*, 1918, p. 544.

più chiusa a lungo negli ostinati silenzi. Silenzi di maturazione, non di cristallizzazione. Il Boito non produsse molto in estensione, ma produsse in profondità. Ogni sua produzione scavava a fondo negli ipogei della coscienza, o spiccava il volo verso l'azzurro dell'ideale: di rado si soffermava a fior di terra, fra la realtà comune e i comuni affetti: o vi si soffermava soltanto a notare tutto il disagio di questa sospensione piena di *pathos*. Gli bisognava la temperatura torrida delle volte infernali o l'aria rarefatta in cui trasparissero le immagini più sottili e le aspirazioni più alte. E questa sete di sub-umano o di sovrumano già lo stringeva in un tempo in cui il teatro melodrammatico nostrano piegava anche nel più grande dei suoi artisti, nel Verdi, a una convenzione che soltanto nelle ultimissime opere questi riusciva a spezzare: in un tempo in cui la pura essenza dell'arte wagneriana ancora si velava della mezza incomprensione procedente dalla scossa brutale che, anche nei suoi devoti, aveva suscitata la novità fragorosa delle sue forme sonore.

Il Boito, nella sua indipendenza austera e forte, non chiede il passaporto né alla convenzione nè al wagnerismo. « Sii te in te stesso »: l'esortazione rivolta un giorno al Camerana si ripeteva in lui, costantemente. E da se stesso moveva nel suo cammino, tanto da porgerci l'immagine insolita di un artista, che se in poesia ebbe qualche iniziatore, in musica sembra nascere autonomo e procedere senza incontrare nessuno. Alto privilegio di una natura ricca e ispirata: tanto più che l'essere egli nel *Mefistofele* l'artefice dei versi e della musica ci dà l'impressione che la musica una sorgente vera l'abbia nei versi, e i versi una ragione nella musica, sicchè siamo in-

dotti a ricomporre in lui ogni analisi che vogliamo tentare dell'opera sua.

Quel suo veder le cose per antitesi, quel che di complicato che avvolge tutte le sue ispirazioni, quella mascheratura ritmica bizzarra e impreveduta di che le riveste, sono altrettanto sinceri quanto può essere sincera in altre nature di artisti la fluidità serena e senza strappi di una contemplazione calma e lineare: e per questo l'atteggiamento del Boito si può esercitare liberamente, senza trivialità e senza grettezze, anche su materia alta e complessa. Il gusto sicuro e la leggerezza del tocco lo mantengono sempre in un giusto equilibrio di effetti che cospira a mettere in rilievo la concezione unitaria dell'opera, su cui si leva di quando in quando, in una linea di schiettezza ellenica, qualche canto dolce e profondo che sale senza intoppi dal cuore. Così nel *Mefistofele*, così nel *Nerone*: due opere che portano in sè l'orma netta e potente di un'assidua elaborazione interiore, e appariscono create al di fuori di qualsiasi intento pratico, di qualsiasi compromesso utilitario: sorte nel profondo di una macerazione occulta e ardente, come un'offerta alla santità dell'arte. Perciò parleranno più forte a chi sentirà imperioso e angoscioso il travaglio del proprio intimo miglioramento, a chi vivrà nella necessità incessante di superare se stesso.

Il romanticismo stesso del Boito, col tempo, verrà assorbito in una visione più larga dell'opera di lui. Se mai, si troverà che in fin dei conti il suo mondo lirico trovava la sua risoluzione naturale nella musica, che Federico Schlegel chiamava *arte romantica*. Ma sembrerà strano, forse, che si sia data tanta importanza a quella concezione antitetica della vita e dell'arte, a quell'amore della bizzarria formale: si

sentirà l'arte sua in tutta la sua evoluzione, poichè non di tutti gli artisti, ma del Boito sì, si può affermare una continuità evolutiva. E si scoprirà una linea ascendente di perfezionamento, di idealizzazione, negli spiriti e nelle forme della poesia e della musica boitiane, come un'ambizione feconda che le solleva verso le vette dell'arte più pura e più grande.



NOTA BIBLIOGRAFICA.

Per la bibliografia delle opere del Boito ecco qui le edizioni di cui mi sono servito:

Il libro dei versi, Re Orso. Torino, Casanova, 1902.

Il primo « Mefistofele » di A. Boito. Napoli, Perrella, n. XII-XIII della Biblioteca rara, 1916.

Nerone, Milano, Treves, 1917.

Basi e bote, nei n. 1 e 2, a. 1914, della *Lettura*.

Il 2.^o *Mefistofele* e gli altri libretti sono editi dal Ricordi, Milano.

Sul Boito, oltre gli scritti citati nel saggio, si veda:

E. PANZACCHI, *Critica spicciola.* Roma, 1886, pp. 197-209.

A. BOCCARDI, *Arrigo Boito*, noterelle a matita, Trieste, 1877.

V. MORELLO, *L'energia letteraria.* Roma-Torino, 1905, pp. 381-398.

Sarebbero poi da ricordare molti articoli, taluni pregevoli, usciti in giornali e riviste nell'occasione della sua morte. Ma ne verrebbe un elenco assai incompiuto se mi limitassi a citare quelli che ho potuto vedere: dei quali alcuni, che mi son serviti, ho citati a loro luogo a piè di pagina.

INDICE



| | | |
|--------------------------------------|-------------|-----|
| PREFAZIONE | <i>Pag.</i> | 7 |
| I. Poeta e musicista | " | 13 |
| II. Il Libro dei versi | " | 21 |
| III. Re Orso | " | 45 |
| IV. Mefistofele | " | 75 |
| V. Da Mefistofele a Nerone | " | 99 |
| VI. Nerone. | " | 113 |
| VII. Conclusione | " | 137 |

 Prezzo L. 3.—

6

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

MAR 18 1921

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06003 970 6

